



الأكاديمية

مَجَلَّةُ فَضْلِيَّةٍ
تصدر عن اتحاد الكتاب العرب

في هذا العدد:

■ دراسة في القص البوليسي فرانكو موريتي

■ النقد الثقلي وتداخل الحقول المعرفية إين أنغ

■ الجزء الذهبية، كرونوس إيف آلان فافر ماري، جوزيف بنجام، بونتام

■ ملف العدد أدب الخيال العلمي

■ شاعر بالفرنسية من سورية، مختارات من الشعر البيئي

■ قصص أو، هنري، دانييلوف، هواسكو، إيشخان

العدد ١٣٨ / ربيع ٢٠٠٩ السنة الرابعة والثلاثون



مکتبۃ لسان العرب

أ. علامہ الدین شوقی

www.lisanarb.com

الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق
العدد 138 ربيع 2009 السنة الرابعة والثلاثون

المدير المسؤول
أ.د. حسين جمعة

رئيس التحرير
غسان كامل ونوس

مدير التحرير
د. خليل الموسى

مهندس التحرير
د. ثائر ديب

د. نبيل الحفار

أ. مروان حداد

د. قاسم المقداد

أ. عدنان جاموس

الإخراج الفني

أسى الحوراني



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com

رابطہ بدیل

«الأداب العاطية»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر، تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي..

اتحاد الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوتستراد - ص.ب: 3230
هاتف 6117240 - 6117241 - 6117242 - 6117243

البريد الإلكتروني
E-mail: aru@tarassul.sy / aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
<http://www.awu-dam.org>

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

250	ل.س	أعضاء اتحاد الكتاب العرب
300	ل.س	أفراد داخل القطر
900	ل.س	مؤسسات داخل القطر
600	ل.س أو 15 دولار	أفراد خارج الوطن العربي
2000	ل.س أو 25 دولار	مؤسسات خارج الوطن العربي
900	ل.س أو 20 دولار	أفراد خارج الوطن العربي
2000	ل.س أو 40 دولار	مؤسسات خارج الوطن العربي
200	ل.س	الدوائر الرسمية داخل القطر
350	ل.س أو 20 دولار	الدوائر الرسمية في الوطن العربي
500	ل.س أو 25 دولار	الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي

للنشر فلي الآداب العالمية

تأمل هيئة تحرير «الآداب العالمية» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون بالنشر فيها
مراعاة الآتي:

- أن ترفق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تسم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.



المثقف والفعل الثقافي

رئيس التحرير

المثقفون بشر، وليسوا من جنس الملائكة؛ فمن الطبيعي أن تكون لهم انتماءاتهم وعواطفهم ومشاعرهم وأهواؤهم، ومن المؤلف أن تختلف إمكانياتهم وخبراتهم، ويتفاوت غناهم وزادهم، وتتنوع حاجاتهم ورغباتهم وأعباءهم المادية والاجتماعية والنفسية والإنسانية بشكل عام. وكثيرون منهم منخرطون في تجمعات وأحزاب وهيئات وإدارات ومؤسسات.

لكنهم ليسوا كائنات عادية؛ بل لديهم ما يميزهم؛ أو يفترض أن يكون. ومهما تعددت التجمعات والمسارات، وتباينت المستويات، فإن ما يميز المثقف قدرته على الفهم والتحليل والربط والاستنتاج، وما يميز المثقف السعي للوصول إلى الحقيقة، إذا ما كانت غائمة أو مغيبة، والبحث عن الأصلي والوقوف على خصائصه وخصاله، من دون الالتئام بالقشور، والانشغال بالمزيف، والتعلق بما يطفو على السطح.

ومن النافل القول إن المثقف يقف إلى جانب الحق، ويدافع عن الحقوق، ويهتم برفع الظلامة عن الناس، ويحمل راية العدل والإنصاف والإنسانية؛ وبذلك، يفترض أن يكون للمثقفين موقف واحد من القضايا الأساسية الجلية. وإذا ما حدث هذا فعلاً، سيشكل المثقفون رأياً ثقافياً ضاعطاً مؤثراً في الرأي العام وفي الموقف العام السياسي والرسمي تجاه القضايا إياها.

فهل هذا هو الواقع في أضعف دائرة وأوسعها؟!

ولا يكفي أضعف الإيمان هنا، وإن كان ينم عن وصول إلى الجوهر، ولا الإعلان عن الموقف على النطاق الضيق؛ بل لا بد من الجهر بالقول، والسعي لتعميمه، وشرح الأسباب التي تقنع به.

ولا يكفي أن نقوم بذلك بلغتنا، وأمام شرائح تشبهنا وتفهمنا، وتكاد لا تختلف مواقفها وأفكارها عما نفكر فيه، مع أهمية ذلك لكي تظل القضايا مطروحة والمبادئ منظورة ومقدرة، ولكي يتواصل الدفاع عن الحقوق التي يجب أن تبقى مصانة؛ إذ لا بد من السعي خارج محليتنا، وأبعد من حدودنا وفضاءاتنا، ونقل الحقائق والوثائق إلى الآخرين في أماكنهم البعيدة والقريبة، رغم أنه لم يعد من معنى للمسافات في ظل هذا التواصل الهائل، والوسائل المتطورة التي تضع البشر في قلب الحدث في زمن حدوثه ذاته. وهنا يحدث القصور في التفسير والشرح، فقد تستخدم الصور، وتجبر الفضائيات، ويجيش المحللون للكلام قبل الحدث وبعده وفي أثنائه؛ فإذا لم تظهر المواقف المبدئية، وإذا لم توضع التفاصيل في مكانها المناسب من اللوحة، يضرب المشهد وتشوه الصورة، وتبهت الأصول، ويصبح المجال مفتوحاً لمزيد من التضليل والتعمية..

إن دور المثقفين هو الأساس في منع حدوث ذلك، أو التقليل منه على أقل تقدير؛ وهذا لن يكون إلا بالعمل على الساحة العالمية باللغات العالمية، وبالوسائل الإعلامية المناسبة؛ وهذا واجب تمليه الضمائر والرسالة التي اختار المثقف حملها والسير بها.

ولا أغفل عن أن هذا يحتاج إلى قدرات تفوق ما لدى المثقف منفرداً، رغم أن هناك مبادرات هامة؛ فلا شيء يمنع من أن يقول كل رآيه عبر أي منبر عالمي. ولكن التجمعات والاتحادات والمؤسسات الثقافية مطالبة بجهد أكبر في هذا الميدان. فلا شك في أن جزءاً مهماً من ضعف الموقف العالمي تجاه قضايانا المحقة؛ (مثلاً حقنا في الدفاع عن بلدنا، وتحرير أرضنا المحتلة، ومقاومة العدوان الصهيوني المتواصل والمتجدد، وآخره الغزو الوحشي الشامل على غزة..) ضعف الحضور الثقافي العربي، ونقص في المعلومات والأدلة والوقائع لدى الكثير من المثقفين الآخرين في بلدانهم، مما يحول دون الوقوف الجاد، أو يحد منه. ونخسر بالتالي ميادين هامة ومؤثرة، يمكن أن تشكل أرضية مكتنزة تدفع الرأي العام هناك، والمسؤولين إلى موقف أكثر صرامة في المنابر والمؤسسات الدولية، التي ما تزال تعجّ بالعشرات والشوائب والتشوهات التي تغذيها المواقف الأخرى المضللة، مبدلة الحقائق، ومستثمرة الإعلام وإمكانياته الكبيرة في تمويه الصورة، وتزييف التفاصيل، وتحريف المسارات.

وليست الصورة في الإطار القريب على أفضل حال، وليس الموقف واضحاً موحداً صلباً؛ ولكن هذا لا يسوغ للمثقفين أي تردد أو تباطؤ أو تخاذل؛ ناهيك عن أن من غير

الممكن أن يكون المثقف محترفاً كلاعب كرة؛ يكتب للجهة التي تسترضيه، يتبنى أفكارها، ويقوم بالتحليل (المناسب) عنها، ويسيل قلمه حسب تغيرات المصالح والمواقف والأحداث، وبناء على إيقاع الرنين والتلويح.

ولا يليق به أن يكون سلعة تباع وتشترى، أو تستأجر لتبييض صفحة أو وجه أو سمعة، أو لتمير أفكار أو مواقف باستثمار حضوره واسمه ومنبره إذا كان ذا منبر، وقدرته على تمييع القضية أو توجيه الأسهم وجهة مغايرة للحقيقة جزئياً وكلياً، واعتماده على إضاعة جوانب على حساب أخرى أكثر أهمية وجوهرية يجري تغييبها أو التغافل عنها.. وقد لا يتم هذا في الظل أو وراء الكواليس، ولا تحت الطاولة أو عبر الأقنعة؛ بل من خلال وسائل الإعلام وأكثرها إلحاحاً، يساعده في ذلك المضيف المحنك والمحضر جيداً، والضيوف الآخرون المختارون بعناية، والوقت الدلهم والاتصالات المفبركة المطولة؛ فيكون المثقف قد وقع في الفخ، وقد يكون مجرد ظهوره على هذا المنبر الإعلامي أو الثقافي شركاً وإنجازاً مقدراً للآخرين، وهو يظن، قد يظن أو يتوهم أو يتناكى أو يعاند أنه قد حضر ليقارع الحجة بالحجة.

هذا إذا ما افترضنا حسن النية، في الوقت الذي يتبرع فيه بعض (المثقفين) لدعم وجهة النظر المعادية، أو المجانبية للحق، نكاية بهذه الجهة الرسمية، الثقافية، الإعلامية أو تلك، أو تشفياً من هذا الشخص أو ذلك؛ مسؤولاً سياسياً أو ثقافياً أو إدارياً.. أما إذا كان الأمر عن دراية واقتناع، فتلك مصيبة بل كارثة لا تتوقف نتائجها على المتابعين تشويشاً وتعمية وإرباكاً، ولا على الموقف الوطني إضعافاً وتشكيكاً، ولا على الموقف العالمي المناوئ إمعاناً في استعدائه أو تجاهله للحقوق.. بل يصب مباشرة في صالح المعتدي الظالم، يتلقفه ويبالغ في ترويجه للاستفادة منه في سعيه السابق واللاحق لأي خطورة علوانية جديدة.

ومن الأمثلة التي قد تشير إلى جانب من العمليات التي تبدو بريئة، لكن أصداءها ليست كذلك، امتداح الطريقة التي توزع بها الغنائم، وصرف النظر عن كونها مسروقة أو مفتصبة، وعدم التطرق إلى الجريمة التي وقعت في أثناء اقتناصها، ولا على النتائج التي خلفتها الغارة أو الغزوة أو (العملية، أو الإجراءات.. وسوى ذلك من الكلمات التي تختار محايدة)؛ يضاف إلى ذلك استخدام العبارات والجمل والصيغ التي تحاول تغييب المجرم أو عدم ترديد اسمه، والابتعاد عن تسمية الأشياء بأسمائها، والاكتفاء بذكر الفعل مجرداً من ألوانه أو أصدائه أو عناصره المثيرة والمؤثرة.

وغني عن القول إنه من الضروري أن يكون لأي موقف ثقافة تسوغه، تعدّ له، تواكبه وتسوقه؛ بل تؤكد وترسخه، وهذا لا يأتي بشكل عارض أو طارئ أو (عاجل)؛ بل إن

هناك تحضيراً وإعداداً وإغناء بالمعلومات والوثائق والمحاوِر التي يفترض أن تسير عليها الخطة الثقافية، إضافة إلى القادرين على الشرح والإقناع. وكلما كان الإقناع حاصلًا صار الإقناع مسألة أسلوب وإرادة ونشاط وجدية ومبادرة. وهذا كله لا يأتي بقرار خارجي؛ بل لا بد من حافز ذاتي وإمكانية شخصية، ورغبة بأن يسود الحق، ويتحقق العدل، مع معرفة مسبقة بأن المسار ليس سلساً ولا يسيراً، والعثرات كثيرة ومعقدة؛ لأن للباطل أدواته وأساليبه وإمكانياته التي تأخذ ألف لبوس وقناع، والتي تنتهز الفرص حاجات ونزوات وعلاقات.. وتساعد في خلقها أحياناً كثيرة فتأ ودعايات مغلوطة واتهامات ظالمة.. حتى يصبح من السهل الانقضاض على الفريسة التي تقوم بدورها المرسوم والمطلوب..

ليس المثقف ملاكاً ولا كائنًا لا يأتيه الباطل من أي سمت، لكنه ليس هشاّ يسهل امتصاصه، وليس جاهلاً يسهل تغافله، وليس مشرعاً للرياح كي يغتمها، وليس جاحداً ليتكرر لأهله ووطنه وحقوقه وقضاياه.. وليس مائعاً يأخذ شكل الرعاء الذي يحتويه، وينفث بخار من يحرقه، وليس ظلاً حتى لعملاق، ولا صدى أو ترجيعاً لأي صوت مهما علا أو غلب..

أو يفترض أن لا يكون:

المثقف الحقيقي ليس كذلك، ولا يمكن أن يكون..

والفعل الثقافي ليس فعلاً أنيأ، وإن كانت لديه أصداء مما يجري، وسينبني على تفاصيله وعناصره، ونتائجه ليست مباشرة؛ وهو ليس إعلاماً مستنفراً منفعلاً مع أهمية ما ينجز عبر الإعلام، وأهمية المشاركة في التغطية المباشرة ثقة وإزكاء للنفوس وشحناً للهمم ومساعدة وتحفيزاً؛ بل هو فعل متصل، وجنوة متقلبة، وجهد مشاير وتضحية وتفان. ولا بد من أن تكون لديه القدرة على عبور الحدود والسلود بمهمة أطول، والوصول إلى الناس الآخرين الذين يحبون الحقيقة، ويقدرّون الإنسان فعلاً لا قولاً ودعاية وحجة.

ولا بد ولا مناص من الاعتماد على التراكم المعرفي والثقافي، الذي يتشكل ويغتني ويتصلب مع الزمن والتجارب والمواجهات والجهات والأدوات، ومنها اللغات والوسائل الأخرى؛ فالفعل الثقافي لا يعرف الملل أو التعب أو القنوط.

★ غسان كامل ونوس

أ- الدراسات

- ⑤ أدلة : دراسة في القص البوليسي فرانكو موريتي ت: ثائر ديسيمب
- ⑤ مدرسة المترجمين التحريريين والشفهيين هنري عويس ت: د محمد أحمد طنجو
- ⑤ النقد الثقلي وتداخل الحقول المعرفية الآن إين أنغ ت: د. عطار د حيدر
- ⑤ الجزة الذهبية - مكرونوس ليف الان فاغر، ماري. جوزيف بهجام. بونتام ت: د. سامية عليوي
- ⑤ سيميائية شارلز ساندرس بورس د. آمنة بلطي



أدلة: دراسة في القصّ البوليسي

فرانكو موريتي

ت: ثائر دهب

1 - مناهج التحليل

يقول ترفيتان تودوروف: «ثمة سيّلان اثنان لتعريف فكرة ما: إمّا من حيث تنظيمها الداخلي أو من حيث وظيفتها. ففي الحالة الأولى، يعنى المرء بمنظومة تُشكّل هذه الفكرة حدّها الخارجي؛ أمّا في الحالة الثانية، فتكون هذه الفكرة عنصراً مكوناً في منظومة أخرى... لِنُدعُ النمط الأول من التعريف بالبنوي والثاني بالوظيفي. وسوف نقول: إنّ الوصف البنوي للوقائع العلمية متوقّف على علم اللغة، أمّا وصفها الوظيفي فمتوقّف على أنثروبولوجيا لغوية (نادراً ما وُجِدَتْ). ولنلاحظ أنّ ما من تعالق ضروري بين المجالين، البنوي والوظيفي»⁽¹⁾. غير أنّ سوسيولوجيا الأدب - وهي تحليل وظيفي لمنظومة مبنية - لا يكون لها معنى إلا إذا أوضحت أن التعالق الذي ينفه تودوروف موحودٌ فعلاً. فما هو موضع سؤال هو التعالق، وليس التشاكل بالضرورة. ولذلك، فإنّ المسألة ليست مسألة مساواة بين التحليل البنوي والتحليل الوظيفي، هذان التحليلان المميّزان، واللذان بقيان مميّزين. (ولا هي مسألة عدم مبالاة نظرية؛ حيث يمكننا أن نخمد خوفاً بأن نصفر في الظلام، لكن ذلك لا يجعلنا نرى بمزيد من الوضوح). ومن ثمّ، فإنّ التحول من حقل استقصاء إلى حقل آخر ينطوي على علاقة بين مناهج مختلفة، وبذلك يخلق مشكلة.

(1) ت. تودوروف، «مكانة الأسلوب في بنية النص»، في الكتاب الذي حرّره سيمور شلتمان بحسبان

يمكن القول، بخلاف موقف تودوروف النظري، إن بنية ما تنجز وظيفة معينة في منظومة أكبر؛ لأنها تلك البنية على وجه التحديد وليس سواها. كما يمكن القول، أيضاً، إن الوظيفة التي تنجزها بنية معينة هي وظيفة واحدة محددة، تعيينها وترسم حدودها البنية التي تعتمد عليها. فالبنية والوظيفة تحدد أحدهما الأخرى: فهما تشكّلان هويتهما النوعيتين من خلال علاقتهما. وينبغي لسوسيولوجيا الأدب أن تعيد نظرياً إنتاج هاتين الهويتين والصلة بينهما. أي أن عليها أن تضع الفرضية النبوية والفرضية الوظيفية أحدهما قبالة الأخرى، وتستخدم كلا منهما كمحرك محتمل يمكن أن يثبت زيف الأخرى. وعلى سبيل المثال، فإن مقدمات سوسيولوجية معينة تفصي إلى طرح فرضية وظيفية معينة («القصة البوليسية تعزز قيم الديمقراطية الليبرالية لأنها تجسّد لمثال الأمر بالمثل»^(*)): فإذا ما ناقض التحليل البيوي للمصوص هذه الفرضية (كما يحصل عادة)، فإن ذلك يثبت زيفها كفرصة أدبية وكفرضية سوسيولوجية على حد سواء. وهنا ما يصح أيضاً على الفرضيات النبوية. وفي مثل هذا الإطار المرحعي، فإن سوسيولوجيا الأدب لا تبرز على أنها منهج نقدي بل كطريقة للربط بين منهجيات مستقلة: ليس بمعنى الجمع بينها وإضافتها إلى بعضها بعضاً، بل بمعنى اختبار صحتها ورسم حدود هذه الصحة. ولا يمكن استنتاج الفرضيات النبوية من الفرضيات الوظيفية أو العكس. فمن الضروري إيجاد هذه الفرضيات على نحو مستقل عبر تطوير حطين مستقلين من التفكير وتفحصهما على نحو متواصل وأحدهما إزاء الآخر على أمل أن يتطابقا في النهاية. وتكمن جاذبية هذه المغامرة في هذا التفرع أو الشعب، الذي يشكل مسوغ وجودها الوحيد ويمسّر ابتعادها عن النقد السوسيولوجي الحالي. فحتى حين يستخدم هذا الاتجاه النقدي الأخير التحليل البيوي (وهو أمر بادرأ ما يحصل، ولكن دعونا نفترض حصوله، من أجل النقاش وحسب)، فإنه لا يفعل ذلك إلا لكي يثبت مقدماته السوسيولوجية التي تم بناؤها على فروع معرفية مختلفة والتحقيق منها على أساسها⁽¹⁾. وبذلك فإن البحث الأدبي لا يضيف شيئاً إلى ما نعرفه عن المجتمع

(*) الأمر بالمثل، Habeas corpus، هو أمر قضائي بالتحقيق في قانونية اعتقال شخص وإعادة النظر في شرعية اعتقاله لتأكيد ما أو إصدار أمر بإخلاء سبيله.

(1) نقد الاقتصاد السياسي أو الفلسفة أو التاريخ الاجتماعي أو أي شيء آخر: فالأمر هو ذاته، وهذا ما يصح أيضاً على ذلك المصدر لمعظم الأخر من مصادر الفرضيات الوظيفية. التحليل النفسي.

أصلاً. فهو لا يفسح المجال إلا لما هو مأنوف: «يمكن للمرء أن يكتشف آلية الاغتراب لدى المارميه أيضاً». هكذا يغلو النقد الأدبي ضرباً من الزخرف الطفيلي. كما يبدو الأدب ذاته، في هذا الضوء، أمراً سطحياً: لا يوجد إلا لكي يجهر على نحو غير مباشر بمفاهيم سبق التعبير عنها بمزيد من الدقة في غير مكان. والحال، أن الرغبة الأعمق لدى سوسيلواليا الأدب الحالية هي أن «تنسى» الأدب؛ وليست الأعمال الباكورة لأسور روزا سوى مثال واضح على ذلك. وإذا ما كانت الحالة على هذا النحو، فإن الأمل الوحيد الذي يبقى للنقد الأدبي هو أن يكون الوكيل الذي يدعي الجدة لفروع معرفية أشدّ جوهرية. الأمر الذي يعيد التأكيد إذاً على دور الحشوة الثقافية الذي خصّصت به وزارات التربية العامة في القرن التاسع عشر الدراسات الأدبية، التي لطالما هدفت لأن تكون هدامة. وعندها، فإنه يكون من الأشرف لنا والأكثر منطقية أن نتخذ مهنة أخرى. فاليوم لا يمكن للمرء أن يدرس الأدب إلا إذا كان يرمي إلى ما هو أرفع. وعلى وجه التحديد، فإن الفرضية التي تطرحها هذه الدراسة هي أن النّسج بين التحليل الوظيفي والتحليل البيوي، حين يجري على النحو الملائم، يضيف إلى معرفتنا بالمجتمع؛ وبذلك يمكنه أن يسهم في تغيير الإطار المفاهيمي وتحديده لتلك الفروع المعرفية التي لطالما شكّل النقد الأدبي رافداً سلبياً من روافدها. وهذه فرضية؛ وما يلي ليس بالتطبيق الوافي. غير أن المهم هو أن نضع في الصدارة هدفاً نظرياً، لأن ذلك يشكل دم الحياة لكل بحث فعلي. وعلى المرء أن يتورط: ومن ثم نرى.

وتنشأ مشكلة مماثلة حتى في التحليلات الأشدّ صرامة لبنية السرد لدى المقابلة بين النموذج التركيبي والنموذج التبديلي، تلك المقابلة التي كان كل من فلاديمير بروب وليفي شتراوس من أكثر أنصارها وأشدّهم احتراماً. فهاتان الفرضيتان النقديتان - اللتان تهدف أولاهما إلى تحديد التركيب الذي يميّز عملاً ما والتعاقب الشكلي لعناصره، وتهدف ثانيتهما إلى تحديد القيم الثقافية التي تشكّل معناه - كانتا قد تطورتا في جوهرهما على نحو مفصل، وبتعارض واحدتهما.. كما يشير الهجوم الرائع الذي شهّ شتراوس على كتاب فلاديمير بروب علم تشكّل الحكاية الشعبية. أمّا الفكرة التي مفادها محاولة الربط بين هاتين الفرضيتين فلم تتخذ شكلاً إلا في

وعلاوة على ذلك: ما العمل المفتوح (opera aperta) إن لم يكن شراً عبر الألب لبعض عناصر

الثقافة العلمية المعاصرة؟

السنوات الأخيرة. يقول هندريكس، في دراسته «منهجية التحليل النيوبي للسرد»: «لقد طُرح أن البنية الأساسية للسرديات جميعاً تتألف من بنيتين فرعيتين اثنتين، سوف يشار إليهما هنا بالتركيبة والتبديلية. فالأولى ترتبط بالحبكة، والثانية بالشخصية (والموضوع). وتتألف البنية التبديلية من عنصرين في حالة من التقابل... ويشكل هذان العنصران، في الواقع، مجموعات أو تحفّعات مؤلفة من شخصيات العمل (*dramatis persona*) جميعها والتي تظهر في السرد (مع الاستثناءات المحتملة لبعض الشخصيات «الوسيلة»...)»⁽¹⁾.

بيد أن اقتراح التوليف هذا يفرض في تبسيط المشكلة. ففي المقام الأول، إن اتحاد «البنيتين الفرعيتين»، بخلاف ما تبديه المظاهر، ليس محصلة الجمع بين كيانين مستقلين، بل نتيجة سيورة. فاختيار التباديل يغيّر في انتفاء «الوظائف» السردية وفي ترتيبها، ويغيّر تالياً في التركيب. (على سبيل المثال، فإن نارسيجاك^(*))، إذ يضع التقابل الكتابة/القراءة عند جذر القصة البوليسية، يتحتّم عليه أن يحصّن المجرم في الحبكة بدور تافه يمكن إهماله وتحامله). ومن جهة أخرى، فإن بناء تركيب ما يؤثر على اختيار تباديله: فبما أن وجود «جريمة غامضة» هي إحدى الوظائف الاضطرابية التي تقوم بها القصة البوليسية، فإن جميع الجرائم «الواضحة» تستبعد وتغلو التقاليدات الأولية مثل الحياة/الموت أو الشرعية/غير الشرعية غير مقبولة. وكما هو الحال في العلاقة بين الفرضيتين الوظيفية والبنوية، فإن الإجراء الصائب الوحيد يبدو أنه يقوم على نقل وتفحص متواصلين للفرضيات المطروحة في المجال التبديلي من خلال المحور التركيبي والعكس بالعكس⁽²⁾، إذ ينبغي أن يجعل هذان

(1) و. هندريكس، «منهجية التحليل النيوبي للسرد»، في *Semiotica*، VII، 2، 1973، ص 166 — 167.

(*) توماس نارسيجاك (1908 — 1998)، كاتب قصص بوليسية فرنسي.

(2) انظر ما كتبه أمبرتو إيكو عن عملية بناء السمة في كتابه نظرية في علم «الالة»، لندن 1977، ص 91: «الوظيفة الأولى يبدو أن على نظرية في السرد أن تقتصر على النظر في وظيفة العلامة بحد ذاتها، لأن تراكيبها مع سياق هو مسألة تتعلق بإنتاج العلامة. لكن إنتاج العلامة تنبئها قواعد سبق أن رتبها سنة، ذلك لأنه عادة ما يتم تصور السمة لا على أنها قاعدة تعلقية وحسب بل على أنها أيضاً

الاثنان أقرب فأقرب على نحو مطرد. ولا يمكن أن نعتبر هذه العملية مكتملة إلا حين تتكامل المعلومات المجموعة في المجالين مع بعضها بعضاً ويتمّ التوصل إلى أكمل وصف ممكن للنصّ.

غير أنه تبقى هنالك مشكلة أخرى. فتبعاً لطريقة هندريكس في التفكير - وهي الطريقة الأكثر شيوعاً - لا يكمن «المعنى الثقافي للسرد» إلا في «البنية الفرعية التبديلية». حيث تُعتبر الحبكة والتركيب ظاهرتين شكليتين محضتين دون أيّ معنى على الإطلاق. ويبدو أنّ التحليل الدلالي - البحث الثقافي - قادر على تولّي أمر القيام بدفع هاتين الظاهرتين جانباً. لكنني سوف أحاول في هذه الدراسة أن أوضح العكس؛ وهو أن تركيب القصة البوليسية أساسي في تحديد معناها، الأمر الذي ينطبق حتى على الوجه الأشدّ تحريداً من أوجه هذا التركيب، ألا وهو العلاقة بين الحبكة (sjuzet) والحكاية (Fabula) (*).

هكذا يجتمع معاً طرفا هذين التعليقين التمهيديين. فالتحليلات الوظيفية للأدب لطالما ألحّت على التبديلي. وهذا واضح، بمعنى ما؛ فالتباديل تشير إلى العالم الثقافي خارج العمل وهذا هو الحقل الطبيعي لعمل النقد الوظيفي وعلاوة على ذلك، فإن التباديل تؤسّس في حالة من الغياب عبر عملية «انتقاء واستبدال» (كيما نستخدم مصطلحات جاكوبسون)، وهي عملية تشتمل على «الكيانات المقترمة على مستوى السّنة لكنها ليست مقترمة على مستوى الرسالة»⁽¹⁾. ولذلك فإنه قد يفوتنا

مجموعة من قواعد التراكيب.... وقد يبدو ضرورياً عند هذا الحدّ أن تصوّر السّنة على أنها كيان مزدوج يؤسّس من جهة أولى توافقات بين تعبير ومحتوى ويؤسّس من جهة ثانية مجموعة من قواعد التراكيب.

(*) يشير مصطلح الحكاية (Fabula)، عند الشكلايين الروس، إلى المادة الأساسية لقصة ما، أي إلى مجموع الأحداث التي كل على العمل الأدبي أن يحكيها. وباختصار، فإنّ الحكاية هي مادة البناء السردية. أمّا مصطلح الحبكة (sjuzet) فيشير إلى الحكاية كما تمّ قصتها بالفعل أو إلى الطريقة التي تمّ بها شبك الأحداث. فكلّ تشكيل للمادة الأولية التي تد للحكاية في بنية جمالية ينبغي أن تتشكّل في حبكة هي الترتيب الفني لمادة السرد ومجموع أدواته.

(1) ر. جاكوبسون، «Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia» (1965)، في أسس اللغة، 1965، ص 55 - 82.

التحقق من تشكيل التباديل على محور التسلسل أو الارتباط، أي على مستوى بنية الرسالة الحاضرة فعلياً. وبعبارة أخرى، فإن التحليل الوظيفي، بإلحاحه على التباديل، يتفادى العناية الكاملة بالبناء العملي للنص. لكن الترابط بين جانبي التحليل البنيوي هذين - التبديل والتركيب - هو العامل الحاسم في ضمان صوابية التحليل الوظيفي. وهذا ما يحلّ أيضاً ذلك التناقض المفترض بين «الوصف» و«التفسير». فالتفسير ليس فعلاً اعتباطياً خاضعاً لـ «قيم» المفترضة: فهو يعني اختبار إمكانية إدراج وصف بنيوي في منظومة أوسع (تفترض بدورها صرباً من الوصف). فأن «تسيغ دلالة» يعني أن تقيم تعالفاً. ولذلك، فإن «الوصف» و«التفسير» ليسا من حيث المبدأ طريقتين معرفيتين مختلفتين، بل «اتجاهين» اثنين - لهما أهدافهما المختلفة ومنهجياتهما الخاصة - يمكن أن تتخدما عملية المعرفة. وما يعنيه اتحادهما وتمييزهما هو أن البرهان ينسفي أن يخضع لتحليل مزدوج يتناول نية النص من جهة أولى، ووظيفته، أي بنية المنظومة الأشمل التي يندرج فيه هذا النص، من جهة ثانية. وتتمثل أكبر مزية يمكن أن تتمتع بها سوسولوجيا الأدب في أن تفسح المجال لمضاعفة آليات الضغط والتحكم.

وهذا ما ينطبق على الفرصيات التي تطرحها هذه الدراسة، حيث تتمثل فرضياتها السوسولوجية في أن القصة البوليسية تبذل في وعي الجماهير تلك الأخلاق الفردانية التي تميّزت بها الثقافة البرجوارية «الكلاسيكية» (أي الثقافة التي وصفها لوك وكانط وماركس وفير)؛ ذلك أن القصة البوليسية يخلق نموذجاً جمالياً ينطوي على استحالة إثبات صحة الأشكال الثقافية، وبذلك يقلب رأساً على عقب ذلك الافتراض التجريبي الذي شكّل «الرأي العام» الرخوازي الماكر. أما الفرصيات النيوية في هذه الدراسة فتتمثل في أن التقابلات الثقافية السائدة في القصة البوليسية هي بين الفرد (في هيئة المجرم) والعضوية الاجتماعية (في هيئة المحقق)؛ وفي أن التركيب في هذا القصة يقوم على الجمع بين العناصر ذاتها بطريقتين مختلفتين بحيث يزيل الجمع المؤدّي في الحكاية (أي الحل) كلّ قيمة في الجمع المقترح من قبل الحكمة وبهذه الطريقة، فإن القصة البوليسية يهجر شكل الرواية السردية لمصلحة شكل القصة القصيرة السردية. وأخيراً، فإن القصة البوليسية يقوم على منظومة للمعاني

مزدوجة، سطحية وعميقة: حيث تكون الأولى تجلياً للثانية وغطاءً لها. وسوف أنتقل فيما يلي بين هاتين الفرضيتين، فأتقل بذلك من حقل للاستقصاء والمنهجية إلى آخر. وهذا ما سيؤدي إلى سجال قلق وغير منسجم: لكنه الطريقة الوحيدة لتصوير هذا التقاطع بين مستويات مختلفة، والذي يشكل النقطة المركزية في هذه الدراسة.

2 - شارع بيكر ومحيطه

المجرم

القاعدة الجيدة في القصة البوليسية هي وجود مجرم واحد. وذلك ليس لأن الإثم يعزل، بل، على العكس، لأن العزلة تولد الإثم. فالمجرم لا يتمسك بالآخرين إلا بصورة أدائية: ذلك أن الارتباط بالنسبة له ليس سوى الوسيلة التي تتيح له تحقيق مصالحه الخاصة. ولذلك فإن ميتافيزيقا «العقد الاجتماعي» هي الميتافيزيقا التي يحملها ويأخذها على ما هي عليه: مجرد شكل، زعم متواصل، لا يصعب أدائه، لأن عالم القصة البوليسية مكثف بالقوالب الثابتة أو الصور النمطية. والفارق بين البراءة والإثم يعود كتقابل بين الصورة النمطية والفرد. فالبراءة أمثال؛ والفردية إثم. إنها، في حقيقة الأمر، ذلك الشيء الشخصي على نحو لا يقل الاختزال والذي يعبر بالفرد: آثار وعلامات لا يمكن له إلا أن يتركها خلفه. أما الجريمة الكاملة - كابوس القصة البوليسية - فهي الجريمة التي لا ملامح مميزة لها، ولا طابع فردياً⁽¹⁾، فيمكن أن يكون مرتكبها أحداً ما لأن الجميع يتماثلون عند هذا الحد. وهذا هو الحال في رواية المماحي لآل روب غريبه؛ حيث نجد أن لدى الجميع المسدس ذاته، والثياب ذاتها، والكلمات ذاتها: ويتبين في النهاية أن المحقق هو المجرم. غير أن القصة البوليسية يوحد تحديداً لكي يبدد الشك في أن الإثم يمكن أن يكون خلواً من الطابع الشخصي، أو يمكن أن يكون جمعياً واجتماعياً. يقول شرلوك هولمز: «للالة الكاتبة فردية تامة بقدر الفردية التي لكتابتها بيد إنسان» (قصية هوية). وكأنه يريد

(1) «يبدو، مما جمعت، أنها من تلك القصص البسيطة التي هي صعبة نُشد للصعوبة».

«ذلك يبدو متناقضاً بعض الشيء».

«لكنه صحيح في العمق. فالفرادة تشكل مفتاحاً مهماً على نحو يكاد لن يكون دائماً. وكلما كانت

الجريمة من ذلك النوع الشائع وبلا ملامح تميزها، صعب حلها». «(الفرد ولاي يومكومب)».

القول: يمكن على الدوام إيجاد طرف مذنب⁽¹⁾. طرف مذنب: لأن الجريمة تُقدّم دوماً على أنها استثناء، الأمر الذي ينبغي الآن أن يكون عليه الفرد. وهزيمة الفرد هي انتصار وتطهر مجتمع لم يعد يتمّ تصوّره على أنه «عقد» بين كيانات مستقلة، بل كعضوية أو جسد اجتماعي. وأفضل مساعد محقق نعرفه - واطسن - هو طبيب. وكذلك شرلوك هولمز كما سنرى.

يقول هولمز: «إنسان، أو إنسان مجرم على الأقل، فقد كل مشروع أو أصالة» («مغامرة أشجار الزان») الفردية وروح المبادرة (أو المشروع، خاصة المشروع الاقتصادي): هذا ما يريد هولمز أن يزيله. وما يحته ليس الإشفاق على الضحية، أو رعب الجريمة الأخلاقي أو المادي، بل خاصيتها الثقافية: فرادتها وغموضها. ففي القصة البوليسية كل ما هو متكرر وواضح يكفّ عن كونه إجرامياً ويكون، إذاً، غير جدير بـ «الاستقصاء». يدور كتاب أغاثا كريستي الأول في الفترة ذاتها التي شهدت مجازر الحرب العالمية الأولى، لكن عملية القتل الوحيدة ذات الأهمية تحدث في الطابق الثاني من مبنى في الريف. الفرادة والعموض: فالقصة البوليسية يتعامل مع كل عنصر من عناصر السلوك الفردي يرعب في السرية على أنه جرم، حتى لو لم يكن هنالك أثر للجريمة (انظر مثلاً، «الرجل ذو الشفة المقلوبة»، و«الوحه الأصفر»، و«فضيحة في بوهيميا»⁽²⁾). هكذا يتمّ تدريجياً دسّ الفكرة التي مفادها أن كل ما يرغب الفرد في حمايته من تدخل المجتمع - أي «الحرية» الليبرالية - يحبّذ الجريمة بل ويتوافق معها، وهذه الفكرة هي مصدر الافتان - «أسرار الغرفة المقفلة». فالقاتل

(1) بات السجاح الجماهيري الذي حققه للقصة البوليسية ميزاً في العام 1891 مع القصص القصيرة الأولى التي كتبها آرثر كونن دويل في Strand Magazine. أما «حراسة بالقرمري»، التي صدرت قبل ذلك بأربعة أعوام وكانت مطابقة تماماً للقصص اللاحقة، فقد موبت بإحفاق يكاد أن يكون مطبقاً. وبين هذين التاريخين ثمة العام الذي وقعت فيه الجرائم التي ارتكبتها جاك المفترض، 1889، وقصص جرائم لم يتمّ التوصل إلى حلها، أي جرائم من دون فاعل والقصة البوليسية لا بدّ له أن يسكنّ الخوف من أن يظلّ المجرم مجهولاً يواصل تجواله في المجتمع.

(2) «لقد سمعني أقول إن الأشياء الأغرب والأشدّ فرادة غالباً ما تكون مرتبطة ليس بالجرائم الكبيرة بل بالجرائم البسيطة، بل إننا نجد في بعض الأحيان في تلك الحالات التي يكون فيها ثمة مجال للشك في أن يكون هناك أي جريمة قطية» («عصاة الروس للحرمان»).

والضحية في الداخل، أما المجتمع - البريء والصغير - فهي الخارج. وإذا تلتبس الضحية ملاذاً في عالم خاص، فإنها تلقى حتفها هناك على وجه التحديد، حتفها الذي ما كان يمكن أن يبرل بها لو كانت بين الحشد. لقد اخترعت البرجوازية الباب لكي يحمي الفرد؛ لكنه يغدو الآن ضرباً من التهديد؛ وما يُنصح به المرء هو ألا يدير قفلاً على الإطلاق. (وهي قصيدة الأرض اليباب لإليوت: «لقد سمعت المفتاح/ يدور في الباب مرة ومرة فقط/ تفكر في المفتاح، كل في مسجبه/ وإذا يفكر في المفتاح، كل يؤكد سجنًا») ذلك هو الطموح الشمولي إلى مجتمع شفاف: «يا زميلي العزيز» يقول هولمز لواطسون، «لو نستطيع أن نطير خارج تلك النافذة الواسعة يبدأ بيد، ونرف فوق تلك المدينة العظيمة، ونزيع الأسقف بلطف، وتلتصص على تلك الأشياء الغريبة التي تحري..» («قصيدة هوية»). يوجد هولمز لأن بيتر بان لا وجود له: فالطيران عبر ثغوب الأبواب لم يعد ممكناً

يلتقي القاتل والضحية في الحجرة المقفلة لأنهما متشابهان في الجوهر. وفي ثلث قصص السير آرثر كونان دويل على الأقل، كان المجرم ضحية حرم سابق والمكس بالعكس. أي أن الضحية قد طلب الجريمة: بسبب ماضيهِ الظليل وبسبب أنه أراد أن يكتسب أسراراً، فدرأ بذلك عن نفسه «عون» المجتمع؛ وأخيراً بسبب أنه، مثل المجرم تماماً، لا يزال مخلصاً لفكرة الملكية الفردية. فالقصة البوليسية ينشأ في الوقت ذاته مع الثروستات، والمصارف الكبيرة، والاحتكارات: تلك الآليات التي تجعل الثروة مجردة من الطابع الشخصي، وتفصل بين الرأسمال والرأسمالي. أما الضحية، من جهة أخرى، فلا تزال مرتبطة برأسمالها الصغير، شأنها شأن المجرم الذي يطمع في ملكها. لقد عذر بهما الاستقلال الاقتصادي. والقصة البوليسية يجسد التناقض بين الحياة والملكية وبين الحياة والفردية: كيما تحور إحداهما عليك أن تتحلى عن الأخرى. ذلك هو قانون كافكا العنيد الذي يسري هنا، لكن القصة البوليسية لا يستطيع أن يرى القصر الذي أصدر هذا القانون.

وتزداد نسبة القتل المنوية في قصص آرثر كونان دويل بمرور السنين. وبعده، يغدو القتل هو المعيار. فالقصة البوليسية يحتاج إلى الموت، الذي يسبق عليه ملامح

قديمه⁽¹⁾. فهو ليس حدثاً طبيعياً أو كونياً قط. بل على العكس: إنه إرادي على الدوام، فردائي على الدوام. وهو صراعٌ على الدوام (عذابٌ، وخصومةٌ). وهو على الدوام عقابٌ مَنْ ينتهك حدود السواء، بإرادته أم بعير إرادته. فمن يميز نفسه يحدد مصيره. ولكي يتفادى المرء الموت (ومن الذي لا يرغب في تفاديه؟) فإنه يُنصَح بأن يمثل لصورة نمطية: فهذه الطريقة، لن يقع قط ضحية أو يكون مجرماً. وما يُنصَح به، حقيقةً، هو ألا يأتي المرء إلى العالم قط، كيلا يستسلم لما دعاه فرويد غريزة الموت: التي هي «تعبير عن قصور ذاتي في صميم الحياة العضوية»⁽²⁾. وشخصيات القصة البوليسية قاصرة ذاتياً بالفعل. فهي لا تنمو. وبذلك يكون القصة البوليسية مناهضاً للرواية جذرياً: فهدف السرد لم يعد تطور الشخصية باتجاه الاستقلال، أو التعبير انطلاقاً من وضع بدني، أو تقديم الحبكة على هيئة صراع أو حلزون تطوري، أو رسم صورة لعالم متنامٍ يصعب شدة إلى خاتمة ونهاية. وعلى العكس، فإن هدف القصة البوليسية هو العودة إلى البداية. فالفرد يباشر السرد ليس لأنه يعيش، بل لأنه يموت. والقصة البوليسية يضرب بحذوره في شعيرة تضحية. فلكي تعيش الصور النمطية، ينبغي أن يموت الفرد، ثم يموت مرة أخرى في هيئة المجرم. ولكي تبدأ القصة وتعيش الصور النمطية، لا بد من ضحية. وإلا لما كان ثمة ما يقال. وعلى الشخصيات «البرينة»، في الواقع، أن توضح وحسب أنها الصور النمطية التي هي عليها، وكانت عليها، وستظل عليها: أي أن عليها أن توضح أنها لا تعرف أي تاريخ: «يبدو، إذًا، أن الغريزة هي حافظ متأصل في صميم الحياة العضوية لاستعادة حالة سابقة اضطر الكائن الحي إلى تركها بضغطٍ من بعض القوى الخارجية المثيرة للاضطراب...»⁽³⁾. واسترداد وضع سابق، أو العودة إلى البداية، هما بمثابة دفع بالغيبية؛ إعلان عن الوجود في غير مكان، إعلان عن الوجود خارج المكان الذي

(1) ورنر فوخس، *Todesbilder in der Moderne Gesellschaft*، فرانكفورت على الماين، 1969.

(2) سيغموند فرويد، «ما وراء مبدأ اللذة»، في الطبعة المعيارية لأعمال سيغموند فرويد النسخة الكاملة، تحرير جيمس ستراتشي، المجلد 18، لندن، 1955، ص 36.

(3) المصدر السابق، ص 36.

تفلّنت فيه القوى المثيرة للاضطراب؛ وتبيان، مرّة أخرى، أنّ المرء على ما هو عليه. ونكوص القصّ البوليسي على مستوى التّركيب (من الحبكة إلى الحكاية، من الجريمة إلى الاستهلال) يكرّر ما لدى «الأخيار» من قهر التكرار. وكذلك هو الحال أيضاً مع القارئ الذي تجذبه على وجه الدقّة تلك الترسّيمة التكرارية الوسواسية، فيغدو «عاجزاً» عن التوقّف قبل أن تغلق الدائرة ويعود إلى نقطة البداية. أمّا التكوين، المقتضى من داخل السرد، فيتبخّر عندئذٍ بالنسبة للقارئ أيضاً. فهو لا يقرأ إلا بقصد أن يبقى على ما هو عليه: بريئاً. والقصّ البوليسي يدين بنجاحه إلى حقيقة أنه لا يسهم في التكوين ولا يعلم شيئاً.

يقول هوركهايمر وأدورنو: «المجرم الذي تقتصر ذخيرته برمتها على الحفاظ على الذات لا شك أنّه صاحب شخصية ضعيفة أشدّ الضعف؛ والمجرم المعتاد هو فردٌ قاصر... القدرة على الوقوف كفرد بمعزل عن المحيط، وفي الوقت ذاته القدرة على إقامة صلة مع ذلك المحيط - وامتلاك موطنٍ قدم فيه - عرّ أشكال التواصل المتفق عليها، هي قدرة تآكلت لدى المجرم. فهو يمثّل نزوعاً عميق الجذور لدى الكائنات الحية، وإزالة هذا النزوع هي علامة كلّ تطور: إنّ النزوع إلى إضاعة النفس في المحيط بدلاً من لعب دور فاعلٍ في هذا المحيط؛ والميل إلى ترك النفس والفوص في الطبيعة من جديد. وقد دعا فرويد هذا النزوع غريزة الموت... ثمة نفي لدى المجرم لا يشتمل على مقاومة»⁽¹⁾. غير أنّ القصّ البوليسي يقلب هذه الصورة على رأسها. فالريء، وليس المجرم، هو المستسلم، والعاجز عن الدفاع عن نفسه. أمّا المجرم فهو عكس راسكولنيكوف، الذي لا بدّ أن يعترف بفعلته، ويتمرّى أمام الدنيا، ويحطّم درعه الفردي بنفسه. ومن هنا عدم أهمية التحقيق في رواية دوستويفسكي *الجريمة والعقاب*. وعلى العكس، فإنّ القصّ البوليسي لا ينيّ بتقديم المجرم كوعيّ كتيّم مكثف بذاته منكبٌ تماماً على هدفه. ولكي تكون توضّحية الفرد ناجعة و«تربوية»، عليه أن يكون مجبوراً بجميع الخصال. وهذا يعكس علاقةً جديدة مع العقاب القانوني: ففي أواسط القرن التاسع عشر، تحولت بؤرة الاهتمام من

(1) ماكس هوركهايمر ونيوبور أدورنو، *ديالكتيك التتوير*، لندن 1973، ص 226 - 228.

الإعدام إلى المحاكمة. وفي حين يشدد الإعدام على ضعف الفرد من خلال تدمير جسده، فإن المحاكمات ترفع من شأن الفردية: فهي لا تدين هذه الفردية إلا بعد أن توضح عظمتها القاتلة. فالمجرم هو الشخص الذي يعمل بوعي على الدوام. وعلى هذا الأساس، فإن القصة البوليسية يوصل السرد النثري عن التأريخ ويربطه بعالم القانون. يقول ماكس فيبر: «القانون الحديث موجه ضد الفاعل، وليس ضد الفعل... [وهو] يتحرى «الذنب» الذاتي، أما التاريخ، ما دام يسعى إلى البقاء كعلم تجريبي، فيتحرى الأسس «الموضوعية» للأحداث الملموسة وعاقبة «الأفعال» الملموسة؛ ولا يسعى لإصدار حكم على الفاعل»⁽¹⁾. وفي القصة البوليسية، كما هو الحال في القانون، لا يكون للتاريخ أهمية إلا بوصفه انتهاكاً ولذلك ينبغي أن يكتب تماماً. ومرة أخرى، فإنه لا مسوغ لوجود المثل الأعلى. لكن المثل الأعلى الذي يوجد هو مثل سليمي، قائم على افتقار (كما هو حال الصور النمطية والبراءة)، ولكي يبدو واقعياً، فإنه يحتاج حاجة ماسة إلى نقيضه.

لقد أكدت على الأخلاق الفردانية التي ينسبها القصة البوليسية إلى المجرم. غير أن المرء إذ يقرأ آرثر كونان دويل يكشف أن المجرمين لا ينتمون قط إلى البرجوازية. فالقصة البوليسية يفصل بين المردية والبرجوازية. ذلك أن البرجوازية لم تعد نصيرة المخاطرة، والجدة، وانعدام التوازن، بل نصيرة التعمق، والمحافظة، والركود. وإيديولوجيا القصة البوليسية الاقتصادية تقوم برمتها على الفكرة التي مفادها أن العرض والطلب ينزعان بصورة طبيعية تماماً باتجاه التوازن التام. والتشويق غالباً ما ينشأ من انتهاك قانون التبادل بين قيم متكافئة: كل من يبيع أغلى من سعر السوق أو يقلل معاشاً أقل لا يمكن إلا أن يكون مدفوعاً مدافع إجرامية⁽²⁾. فمثل هذه الإنماقات «الباهظة» - التي تذكر على نحو مميز باستثمارات

(1) ماكس فيبر، «دراسات نقدية في منطق العلوم الثقافية»، الجزء II: «الإمكانيات للموضوعية والعلمة الكلاسيكية في التفسير التاريخي»، في منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك 1949، ص 169.

(2) ويتبين، بالمثل، أن كل شيء رافد أو غير ضروري - حيل جرس الزينة، كميلة بلا رصود - هو أداة للموت. ولهذا السبب فإنه ما من مجال للحب في القصة البوليسية. فالحب - أو الرفع من مرتبة الموضوع («هي/هو ليسا مثل الآخرين») ورفض استبداله («هو/هي أو لا أحد») - يمكن بالفعل أن يكون عرصة لاتهامه

محفوفة بالمخاطر - تزرع الاضطراب والتفويض في عالم يحافظ على أن يكون توزيع الدخل قد حدث مرة وإلى الأبد، وعلى أن تكون فرض التسلق الاجتماعي قد تلاشت (إنجلترا عند نهاية القرن التاسع عشر، مع بدء تدهور حصصها الإمبراطورية وزيادة تطفلها على هذه الحصص). وما السرقة، حقاً، إن لم تكن إعادة توزيع عنيفة للثروة الاجتماعية؟ وهل هي مصادفة حقاً أن تغدو السرقة رمزاً ثقافياً عظيماً في أول بلد يشهد حركة نقابية قوية؟ غير أن السرقة حاسمة لسبب آخر أيضاً. فالمال هو الدافع الدائم وراء الجريمة في القصة البوليسية، لكن هذا الجنس الأدبي صامت تماماً بشأن الإنتاج: ذلك التبادل غير المتكافئ بين قوة العمل والأجور والذي هو المصدر الحقيقي للثروة الاجتماعية. فالقصة البوليسية، مثل الاقتصاديات الشعبية، يبحث البشر على التماس سر الربح في ميدان التوزيع، حيث لا يمكن إيجاده، بل يجد المرء عوضاً عنه ضروب السرقة، والاحتيال، والخداع، والمزاعم الزائفة، وما شابه. ذلك أن النعمة على ما هو فاسد ولا أخلاقي في الاقتصاد ينبغي أن تتركز على هذه الظواهر. أما المصنع فبريء، وحر، إذاً، في أن يواصل سيره ونشاطه.

دعونا نعد إلى المجرم الذي ينتمي عموماً إلى واحد من نمطين سوسيولوجيين كبيرين: النبيل ومُحدث النعمة. حيث يمثل الإجرام، في الحالة الأولى، ردة فعل على تناقص الثروة، ومعاكسة لمجرى التاريخ الطبيعي. وما يستهدفه تدخل المحقق في هذه الحالة هو التأكيد الواضح على أن الاقتصاد سوف يتبع منطقته الخاص، ولن يُنتهك بما يبدو كأنه انبعاث إرادة اعتباطية إقطاعية. أما في الحالة الثانية، حالة مُحدث النعمة، فنجد أن هذا الأخير يطمح إلى قفزة اجتماعية مفاجئة. وأن طيف التراكم البدني يتجسد فيه: رأس المال بوصفه سرقة، بل بوصفه جريمة قتل. وإذا أمسك المحقق بهذا المجرم، فإنه يعمل على تبديد ذكريات تشير ألم جمهوره الكاره للثقافة: ذكريات الحطينة الأصلية في «شرعية» القرن التاسع عشر. وكما أنه لن يكون لهذا العالم مستقل، كذلك فإن جنوره المصابة في الماضي ينبغي اجتثاثها.

« بنفثك مبدأ التملوي أو التكاثر ذلك الانتهاك الفلاح. ولا عجب أن الهوى الحقيقي ينتهي على الدوام إلى

العمل على نحو يعود على المجرم بالفائدة.

ثمة أيضاً مجرمٌ ثالثٌ دائم الحضور: هو روج الأم، أو الأب بالتبني الذي يتدخل لكي يستولي على الإرث. ولعلّ هاجس هذا الأمر الأخير أن يكون أعظم هواجس القصر البوليسي، كما نتوقع في خيال اقتصادي لا يهتم سوى تعزيز النظام القائم، الذي يمثل أيضاً ضرباً من الوضع الشرعي، يقوم على سلطة الأب الفعلي ويكرسه الرابط العائلي، الذي يدفع النزعة الأنانية الفردية إلى الاعتدال ويصفي عليها نوعاً من الطابع الروحاني. غير أن زوج الأم يقتحم هذه الأنشودة الرعوية الفيكتورية، لكي يحطم جميع الروابط ويسفّرها بغية تحقيق مكاسبه الخاصة والحصرية. وبذلك تكون الغاية من حضور زوج الأم في القصر البوليسي إيضاح الفارق بين «أب» (يحتم تحقيق رفاه أبنائه) و«مواطن عادي» (يريد أن ينهم). فما إن يلاحظ المرء شر هذا الأخير حتى يساق إلى القول: «إن أبا ما كان ليفعل ذلك قط». بيد أن هذا الرجل البائس لا يفعل في حقيقة الأمر سوى ما فعله الأب المعلي بأشكال اللطف. فهو يريد أن يحد من أولئك الأبناء - بعددهم الكبير - على نحو لا يختلف في جوهره عن محاولة الآباء الفعليين من البرجوازية المتوسطة الإنجليزية في ذلك الحين ألا يأتون بهم إلى الدنيا مهما كلف الأمر (كما تشير الدراسات السكانية). وكان النصر قد انعقد لهذا النوع من الاقتصاد عبر الإمساك عن الجنس وعبر الجماع المبتور، وذلك مقابل إحباط إيروسي عميق وتوترات انفعالية جارحة، تم إسقاطها آنذاك على العلاقات مع الأبناء، خاصة البنات. وما يعمد إليه أزواج الأمهات عند آرثر كونان دويل هو إخفاء بنات زوجاتهم عن أعين العالم، أو حبسهن، بل وإغرائهن بمزاعم زائفة: مظاهر الغيرة الجنسية الشفافة جميعها. وما يعنيه هذا هو أن روج الأم البائس يشبه بعض الشيء ذلك «العم» الشهير الذي سبق للتحليل النفسي الساكر أن أثار أمره واعتبره بمثابة قناع للأب. ولا حاجة للقول إن آرثر كونان دويل، بحلاف فرويد، لم يكن يحاول أن يجعل من موضوع سمج وبغيض ذلك الموضوع «المقبول»: فلو اشتبه بأنه يفعل ذلك، لكان قلمه قد تجعد في يده. فالإيديولوجيا - الوعي الزائف - ليست ضرباً من الكذب، على ذلك النحو الذي يفترض أن الكاذب يعرف الحقيقة. والأحرى أن الإيديولوجيا ليست كذباً على الصعيد الذاتي (*a parte subjecti*)، حتى لو كانت كذلك في الحقيقة. وسوف أعود إلى هذه النقطة.

وثمة مشكلة جديدة تطرحها الاعتبارات السابقة فحقيقة امتلاك أو استبعاد المجرم، في قصص كونان دويل، خصائص ثقافية معينة تعني أنه ليس مجرد «حامل» للوظيفة السردية التي تؤذيها الجريمة. فهو لا يتحدد بموقعه التركيبي وحسب؛ بل هو مرتبط أيضاً بسمات تديلية عديدة. وبذلك يبدو هجوم ليفي شتراوس على بروب هجوماً مسوغاً تماماً: «لما يُسَجَّل لبروب اكتشافه أن محتوى الحكايات قابل للتبديل. لكنه غالباً ما ينتهي إلى أن ذلك هو أمر اعتباطي، وهذا هو السبب في المصاعب التي واجهها، ذلك أن التباديل ذاتها تخضع لقواعد»⁽¹⁾. غير أن الحال بعكس ذلك عند أغاتا كريستي. فكتبها التي تريد على المنة تنطوي على رسالة واحدة وحيدة: يمكن للمجرم أن يكون أي أحد: السارد، «المحقق»، جماعة المشبهين بأكملها، الأشد شبهة، الأقل شبهة، أشد العشاق شغفاً، أسوأ الأوغاد سمعة. وذلك يعني أن أغاتا كريستي تزيل جميع القيود التبدلية. وبهذا يغدو المضمون غير ذي صلة أو أهمية: ولا يبقى سوى الوظيفة كما حدّتها آلية التركيب الشكلية. ليفي شتراوس على خطأ، بروب على صواب. أو إن مورفولوجيا بروب توفر مقارنة للسرد المتسلسل الحديث، الذي يزدهر على المفارقة أو التناقض، هي المقارنة الأفضل. وتكمن المفارقة في أن على هذا السرد أن يحكي قصصاً جديدة أبداً لأنه يتحرك ضمن ثقافة الرواية، التي لا تمكن تطالب بمضمون جديد⁽²⁾؛ وعليه في الوقت ذاته أن يعيد إنتاج ترسيمة هي ذاتها على الدوام، ليس بسبب الحاجات «الإنتاجية» (إنتاج الأعمال المتسلسل) وحسب، بل لسبب أعمق، يتمثل في أن هذا السرد هو تجسيد لصَرْبٍ من الشلل والكوص يعترى نموذج الرواية الثقافي. وهذا هو السبب وراء ما نجده في القصة البوليسية من ربط بين جذّة متواصلة في المضمون وثبات دائم في التركيب. غير أن ذلك يأخذنا أبعد من بروب بكثير. فانهدام أهمية المضمون ليس مجرد «ادعاء» أو «تظاهر» بل معطى إشكالي، وواقعة تستدعي

(1) كلود ليفي شتراوس، «مقالات في عمل فلافيمير بروب»، في الأنثروبولوجيا البنيوية 2، هارموندرورث 1978، ص 135.

(2) انظر حول هذا الأمر: أمبرتو إيكو، «Il mito di Superman»، في Apocalittici e integrati (1955)، ميلانو 1974، ص 232 وفي مواضع أخرى.

التفسير. وهو واقعة ثقافية - وليست تركيبية - تعدر بالطموح إلى إنسانية شكلية تماماً ومتعاوضة تالياً أو قابلة للتبديل فيما بينها: حيث لا أهمية مطلقاً لما «يكون عليه» المرء، لأن الشيء الوحيد المهم هو ما يحبر التركيب الاجتماعي المرء أن يفعله⁽¹⁾.

المحقق

يقول هولمز: «إن كنت أدعي لفني عدالة كاملة، فذلك لأنه ليس شيئاً شخصياً، بل شيء يتخطاني» («مغامرة أشجار الزان»). وهولمز يعيش ليخدم هذا الشيء غير الشخصي: التحقيق. فهو لا يستخدمه من أجل كسب شخصي: «بالنسبة للمكافأة، مهنتي هي مكافأة ذاتها» («مغامرة العصبة الرقطاء»). وهو يضحي بفرديته من أجل عمله: فسلاله التي لا تنتهي من ضروب التنكر، وليالي السهاد، وعدم القدرة على الأكل أثناء التحريات كلها استعارات لذلك. وعلى هذا النحو، فإن هولمز يقدم صورة مسبقة لتضحيات الفردية الأخرى - فردية المجرم - ويشرعنها. والمحقق يتخلى طواعية عن الأخلاق الفردانية، لكنه يظل محتفظاً بذكراها. وهذا ما يمكنه من أن «يفهم» المجرم (ومن القيام بأفعال إجرامية حين يكون ذلك ضرورياً) فهو أيضاً مجرم، بالقوة وعلى مستوى الإمكان. وفي صورتني المحقق والمجرم ثمة تكرار واحد للذات، ثمة تضحية وحيدة، تؤدي بطريقتين مختلفتين وهذا ما نراه في

(1) التزام المشتار إليه هنا بين الجديد والثابت الذي لا يتغير كان قد رمنحه بنيامين في كتاباته عن بولير واعتبره مشابهاً لبينة السلع، حيث يكون المصنوع الجديد أبدأ (أي القيمة الاستعمالية) مجرد دعامة لثبات وتجرد شكل السلع، أي قيمتها التبادلية. (حول هذا الأمر وصلته بنظرية بنيامين في الأكيفورة، انظر مقدمة *Il nuovo e il sempreuguale* 2 calibano، روما 1978). غير أن العمل الذي يقدمه بنيامين يبدو لي غير واضح قط، مع أنه يفتر دون شك واحداً من أوجه المشكلة والحقيقة، أن صيغة «الثابت الذي لا يتغير»، بخلاف القيمة التبادلية، ليست ذلك الكيان المجرد حقاً، أي المفكر إلى أي تحديد؛ وعلى العكس من ذلك هي نوع من التركيب المحبوس بمعنى، بل بمعنى نوعي، يختلف تبعاً لنهاية المرء بالقصن اليوليوسي أو بعض من الخيال العلمي أو الشاعر الأكيفوري الحديث. يحبرها بنيامين، في حقيقة الأمر، عما يربط السلعة بنص ما، لكنه لا يحبرها عما يفرق بينهما.

«المشكلة الأخيرة» حين يغطس هولمز وموريارتي في شلالات ريشنباخ، و«كلّ منهما حبيس ذراعي الآخر».

ويتوافق هذا الكبح الطوعي للذات مع هواية هولمز لفّه (شأن كلّ محقق كلاسيكي آخر). وهذه الهواية ليست بالأمر السطحي، بل عمل يُنجز من أجل لذة العمل: «بالنسبة للإنسان الذي يحبّ الفنّ للفنّ.. غالباً ما تستمدّ اللذة الأروع من تظاهراته الأقلّ أهمية والأدنى مرتبة» (معامرة أشجار الران). هكذا يتبيّن أنّ هولمز ليس شرطياً، بل مثقف انحطاطيّ (كما هو واضح على نحو صارخ من حالات هروبه إلى الموسيقى والكوكايين). إنّه المثقف الذي كفّ عن كونه شخصاً وبات نتاجاً: «[هذه القضية] حمتني من الملل... «الرجل لا شيء، أما العمل فكلّ شيء»^(*) كما كتب فلوير إلى جورج صاند (عصابة الرؤوس الحمراء). إنّه المثقف الذي يناقشه ماكس فيبر وت. س. إليوت. يقول فيبر: «في حقل العلم، وحده الذي يكرّس نفسه تماماً للعمل الذي بين يديه تكون له «شخصية». وهذا ما يصحّ في حقول أخرى غير حقل العلم؛ فما من فنان عظيم إلّا وكرّس كلّ ما يقوم به لخدمة عمله وعمله وحده»⁽¹⁾. ويقول إليوت: «التقدّم الذي يحرزه الفنان هو تضحية متواصلة بالنفس، انطواء متواصل للشخصية.. كلما زاد كمال الفنان، زاد اكتمال الانمصال لديه بين الإنسان الذي يعاني والعقل الذي يخلق... ليس الشعر إفلتاً للانفعال، بل فرار من الانفعال؛ ليس تعبيراً عن الشخصية بل فرار من الشخصية... انفعال الفنّ بعيد عمّا هو شخصي. ولا يستطيع الشاعر أن يلع هذا الابتعاد عمّا هو شخصي دون أن يُسلم نفسه كلياً للعمل الذي يعمل»⁽²⁾ تدعو هذه الكلمات إلى إعادة تعريف مفهوم الانحطاطية، لكي نفصله عن فكرة «الانحطاط» المبهمة ونربطه بمفهوم «التطور الرأسمالي». فالثقافة الانحطاطية تصف ذاتها بأنها سيرورة عمل مغترّب (إليوت: «يُسلم نفسه كلياً للعمل الذي يعمل»). والفنّ للفنّ له جنوره في الإنتاج.

(*) بالفرنسية في الأصل: «Oeuvre c'est tout — l'homme c'est rien»

(1) ماكس فيبر، «العلم كصناعة»، في مختارات من ماكس فيبر: مقالات في علم الاجتماع، تحرير...،

غيرث وسي. وايت ميلر، لندن 1970، ص 137.

(2) ت. س. إليوت، «الفرات والموهبة العربية»، في العلية المقدسة، لندن 1966، ص 51 — 54، 58.

ولكي نعود إلى هولمز فإنه ليس شرطياً بل محقق خاص: ينفصل التحقيق لديه عن أغراض القانون. فتحقيقه هو هدف ثقافي محض. وفرار المجرم كيما يكتمل التحقيق (كما يحدث، في الحقيقة) هو أفضل من أن يلقي عليه القبض وتجهض إعادة البناء المنطقية. غير أن النتيجة المنطقية التي تترتب على هذا هي أن العالم الثقافي أنجع وسيلة لضبط الأمن والمحافظة على النظام. والقص البوليسي هو تسبيح بحمد ما تمتلكه الثقافة من مقدرة على الفسر: تلك المقدرة التي تثبت أنها أكثر نجاعة من القمع المؤسساتي الصرف والبسط. وثقافة هولمز - مثل الثقافة الجماهيرية، التي ساعد القص البوليسي في إيجادها - سوف تطاولك حينما كنت، فهي تعرف كل معطيات الوجود الفردي الهامة وتنظمها، وتحدها كجزء من الوجود الاجتماعي. وكل قصة بوليسية إنما تعيد الإفصاح عن مثل بننام الأعلى، البانوبتيكون: ذلك السجن المودجي الذي يشير إلى تحول الليبرالية إلى حالة شاملة من قابلية التفحص⁽¹⁾. وعلاوة على ذلك، فإن ثقافة هولمز تسد القلق العميق لدى مجتمع يتوسّع: خوفه من إمكانية أن يؤدي التطور إلى إطلاق طاقات نابذة مما يجعل الضبط الاجتماعي الناحع مستحيلاً وهذه مشكلة تبرر واضحة في المتروبول، الذي سرعان ما يغدو مكاناً للاختباء مريباً ولا سبيل إليه وحيث يمكن أن تسود العفلية التي توفر الحصانة والإفلات من العقاب ولقد رأينا إجابة القص البوليسي عن المشكلة الأولى: لا يمكن للطرف المذنب قط أن يختفي بين الحشود. فسبله تغدر به ككائن فردي، وهش إذاً. لكن القص البوليسي يقدم أيضاً طمأنئة بشأن النقطة الثانية. فجميع تحريات هولمز تصاحبها وتدعمها آليات نقل واتصال جديدة وكاملة. والمركبات، والقطارات، والرسائل، والبرقيات، في عالم آرثر كونان دويل، هي حاسمة جميعاً وترتقي دائماً إلى مستوى التوقعات. حيث توفر لعملية الاعتقال ذلك الدعم الضمني الذي لا يمكن الاستغناء عنه. صحيح أن المجتمع يتوسّع ويغدو أكثر تعقيداً، غير أنه يخلق أيضاً إطاراً للضبط والسيطرة، وشبكة من العلاقات تشدّ معاً بذلك الإحكام الذي لا سابق له.

(1) حول هذا الأمر، انظر كتاب كلرل يولاني أصول عصرنا: التحول للمطيم (1944)، لندن 1945، وكتاب ميشيل فوكو المراقبة والمعاينة: ولادة السجن (1975)، لندن 1977.

ولكن دعونا ننظر بمزيد من الإمعان في صورة الثقافة التي يبثها القص البوليسي. فقد جسّد المحقق، منذ إدغار آلان بو، نوعاً من المثل الأعلى العلمي: فهو يكتشف الصلات السببية بين الحوادث: وفَضُّ اللغز يعني أن تُردَّ هذه الحوادث إلى قانون. بيد أن الثقافة البرحوازية الرفيعة - عند منقلب القرن - كانت تتردد في قناعتها أن من الممكن أن تضع اشتغال المجتمع في إطار قوانين علمية، أو موضوعية. يقول ماكس فيبر: «ونتساءل... كيف يمكن لنسبة نتيجة ملموسة إلى سبب «فردى» أن تكون ممكنة وقابلة للتحقيق من حيث المبدأ وبوجه عام ما دام عدد العوامل المسببة التي اشترطت وقوع «الحدث» الفردي هو عدد لا متناهٍ وما دامت تلك الأسباب الفردية جميعاً وبالمطلق قد كانت لازمة حقاً لوقوع النتيجة في شكلها الملموس. إن إمكانية الانتقاء من بين عدد لا متناهٍ من المحدثات هي أمر مشروط، أولاً، بالصيغة التي تتخذها مصلحة التاريخ»⁽¹⁾. ما يراه فيبر، إذًا، هو أن العلم الاجتماعي لم يعد قادراً على إنتاج اتفاق عام. فكما أن الحياة الاقتصادية والسياسية لا تنطوي على «مصلحة عامة»، كذلك لا يمكن أن توجد في هذه الحياة منظومة قيم مشتركة. وليس ثمة سوى قيم بالجمع، كل واحدة منها في صراع دائم مع مثل القيم الأخرى التي هي «مقدسة لدى الآخرين بقدر قيم المقدسة لدينا»⁽²⁾. وهذه الصورة ليست مقنعة تماماً: فثمة علاقة معقدة ومدهشة بين التحيز المتصارع الذي يسم منظومة القيم الحديثة وبين قدرتها على فرض المساواة والتكامل. غير أنه ينبغي أن نعود إلى القص البوليسي، الذي يهدف إلى إبقاء العلاقة بين العلم والمجتمع تلك العلاقة غير الإشكالية. فما الذي يفعله القص البوليسي، حقيقة؟ إنه يخلق مشكلة، «نتيجة ملموسة» - هي الجريمة - ويعلن لها سبباً واحداً: هو المجرم. وبذلك فإنه يهمل أسباباً أخرى (ما الذي يجعل المجرم مجرماً؟) ويبدد الشك في أن كل انتقاء متحيز وذاتي. ومن ثم، فإن اكتشاف ذلك السبب الفريد يعني، أيضاً، إعادة توحيد السببية والموضوعية وإعادة ترسيخ الفكرة التي مفادها وجود مصلحة عامة في المجتمع،

(1) ماكس فيبر، «الإمكانية الموضوعية...»، ص 169.

(2) ماكس فيبر، «الموضوعية» في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية، في منهجية العلوم الاجتماعية،

تكمن في حلّ ذلك اللغز واعتقال ذلك الفرد عينه، وليس أيّ أحد آخر. وبإيجاد حلّ واحد يصحّ عند الجميع - حيث لا يتيح القصّ البوليسي وجود قراءات بديلة - فإنّ المجتمع يثبت وحدته، ويعلن، مرةً أخرى، أنّه بريء. وإذا ما كان القصّ البوليسي ينبع، حقيقةً، من لغز، فذلك ناجم عن غياب الحكاية، الحدث القائد، الذي أمكن لشخصيتين وحسب أن تؤسسا: المجرم والضحية. أمّا أولئك الذين لا يدركون الحكاية - أي جميع الشخصيات الأخرى في القصة البوليسية، وكذلك القارئ - فلا يمكن، إذًا، أن يكونوا مسؤولين عن الجريمة سواء بصورة فاعلة أم منفعة. ولأنّ الجريمة تُقدّم في شكل لغز، فإنّ المجتمع يكون في حلّ منها منذ البداية: وحلّ اللغز يثبت براءته.

وكما رأينا في حالة الصور المبطية، فإنّ البراءة، في عالم القصّ البوليسي، هي الافتقار إلى التحربة: الركود. بل إنّ «علم» هولمز راكدٌ أيضاً. وسماته الأشدّ بروزاً ولَفَتْماً للانتباه - «مفاجآته» السخية التي يفاحي بها الزبائن والأصدقاء (مثل كلماته الأولى لواطس البانس، في «دراسة بالقرمزي»: «أتصوّر، أنّك كنت في أفغانستان») - تدين بوجودها إلى واقعة أنّ هولمز يعلم جميع الأسباب الممكنة لكلّ حدث مفرد. ولذلك تكون الأسباب ذات الصلة مجموعةً متناهيةً على الدوام. بل وثابتة أيضاً: تُحدِثُ النتيجة ذاتها في كلّ مرة⁽¹⁾. وهولمز لا يمكنه أن يخطئ، لأنّه يمتلك الشفرة الثابتة، الموجودة في قرارة كلّ رسالة غامضة. والغموض هنا هو غموض بالنسبة للقارئ، الذي يظنّ جاهلاً بتلك الشفرة، أمّا هولمز فيكشف بطريقة عين ذلك المعنى الوحيد الممكن الذي تنطوي عليه الأدلة المتعددة. ولعلّ كلمة «الأعراض» أن تكون أفضل من كلمة «الأدلة»، لأنّها نتائج مرتبطة على نحو منهجيٍّ ومطلق بأسباب أحادية المعنى وثابتة، أمّا إيكونو فيقول: «سأدرأ ما تكون الأدلة مشفرة في واقع الأمر،

(1) يمكن للمشكلة الواحدة أن تتكون من تراكم غير متجدد لعدد من المشكلات، الأمر الذي رأى إدغار آلان بو باكراً جداً أنّه الشكل الوحيد الممكن للجدّة. وسوف تبرز هذه الفكرة ذاتها على نحو مفاجئ في عدد كبير من كتيّبات القرن العشرين الموجهة إلى كتاب الأكلار المحتملين، حيث تعلّب مقاربة القصّ البوليسي بالمشطرج الذي يتيح عدداً لا متناهياً من الأوضاع بمجموعةٍ متناهية من القواعد والقطع.

وتفسيرها غالباً ما يكون مسألة استدلال معقد وليس مسألة معرفة بالعلامة - الوظيفة، الأمر الذي يجعل روايات الجريمة أشد إمتاعاً من تشخيص ذات الرثة⁽¹⁾. وهذا لا يصح على المحقق من النمط القديم. غير أنه لا يقلل قط من فنتته: فتشخيص الطبيب يكون مثيراً على الدوام بالنسبة لمن يشعر بالمرض، خاصة إذا ما كان مطمئناً. وهولمز هو ذلك الطبيب على وجه الدقة: طبيب الفيكتوريين المتأخرين العظيم الذي يقنعهم بأن المجتمع لا يزال كياناً عضوياً عظيماً: جسداً موحداً وقابلاً للمعرفة. أما «علمه» فليس سوى إيديولوجيا هذا الكيان العضوي: التي تحتفي بانتصاره من خلال الربط المباشر بين العمل والمظاهر الخارجية (الجسد، اللباس): معيدة ترسيخ فكرة مجتمع المنزل الذي يتميز بمظاهره الخارجية، وتقليديته، وسهولة ضبطه. والحقيقة، أن هولمز يحسد العلم بوصفه حساً عاماً إيديولوجياً، أو «حساً عاماً منظماً». فهو يحط من شأن العلم: شأنه في ذلك شأن كل من البنية الإنتاجية ومنظومة التعليم الإنجليزيتين اللتين أدلنا هذا العلم عند منقلب القرن. غير أنه يمجده ويرفع من شأنه في الوقت ذاته. فالحاجة إلى أسطورة العلم كانت ماسة على وجه التحديد لدى ذلك العالم الذي لم يُنتج منه سوى القليل. ذلك أن إنجلترا لم تلتحق بالثورة الصناعية الثانية: لكنها ابتدعت قصص الحبال العلمي

وسواء حُدثت الأدلة كأدلة أو كـ «أعراض» أو «آثار»، فإنها ليست حقائق، بل إحصاءات كلامية، أو أشكال بلاغية إذا أردنا الدقة. هكنا نجد أن «العصبة» الشهيرة في قصة هولمز «مغامرة العصبة الرقطاء»، وهي استعارة ممتازة، تتكشف تدريجياً بوصفها «عصبة»، «وشاحاً»، وأخيراً «أفعى». وكما ينبغي أن نتوقع، فإن الأدلة غالباً ما تكون كنايةات: ضرورياً من الاقتران بالتجاور (مرتبطة بالماضي)، على المحقق أن يمدّها بالطرف المفقود. ولذلك فإن الدليل هو ذلك العنصر المحدد من عناصر القصة الذي تتدّل فيه الصلة بين الدال والمدلول. فهو دالّ له مدلولات متعددة على الدوام وبذلك ينتج اشتباهاً كثيرة فالجملة التي يواصل بوارو تردادها دون كلل هي «إن هذا له دلالة»: وهو يعني بذلك أنه يحدد نفسه أمام شيء يتعالى على المعنى

(1) أيكو، نظرية، ص 224. ولكي نشير إلى موازاة رائجة هذه الأيام: فإن المحقق الحفيظ، الذي كان عليه أن يبني شيعرة لتفسير الألفة لم تكن موجودة في السابق، ليس هولمز بل هرويد.

العادي، الحرفي. وهذا أيضاً جزء من إثم المجرم: الذي يخلق حالة من الالتباس الدلالي تضع تحت طائلة الشك تلك الأشكال المعتادة من التواصل والتفاعل الإنسانيين، ويؤلف، بهذه الطريقة، عملاً شعرياً جريئاً. أما المحقق، من جهة أخرى، فعليه أن يبندّ الإثروبياء، تلك الحالة الثقافية من تكافؤ الاحتمالات الذي تنتجه الجريمة ويشكل وحهاً هاماً من أوجهها: أي أن عليه أن يعيد ترسيخ الصلات أحادية المعنى بين الدوال والمدلولات. وعليه، بهذه الطريقة، أن يجري عملية علمية. ويلغة الشكلايين الروس، فإن المجرم ينتج الحبكة، أما التحري فينتج الحكاية. ومرة أخرى، فإن الأول يجسد القطب الأدبي، أما الآخر فيجسد القطب العلمي. القصص البوليسي هو أدبٌ يرغب في التخلص من الأدب، وسوف أحاول أن أفسر أسباب ذلك في الخاتمة.

واطسن

واطسن، الغبي البائس. ففي منظومة القصص البوليسي المتضادة ليس لواطسن دور مُحقق، فهو ليس واحداً من «الأبرياء» لكي يبرأ. وحين يقف في صف هولمز، فإن هذا الأخير يحوله إلى العوبة. وحين يعمد - نادراً - إلى القيام بشيء ما من عنده (كما في «مغامرة الدراج المنفرد»)، ينتهي إلى التصرف بطريقة تعود بالفائدة على المجرم. غير أن واطسن يبقى أساسياً (وكذلك جميع تقمصاته: أصدقاء المحققين المختلفين ومساعدوهم): بوصفه وظيفة أدبية قبل كل شيء. فالمجرم يفتح الفعل والمحقق يغلقه، أما واطسن فيمطّه ويطيّله. وهذا يعني أن وظيفته الوعية هي وظيفة كمية صرف. ويمكن أن تزيد قصة بوليسية عشر صفحات أو مثني صفحة، دون أن يتغير شيء: فبنية القصص البوليسي هي على الدوام بنية القصة القصيرة (بحسب تعريف الشكلايين الروس، الذي يبدو أقرب التعريفات إلى الصواب). وحين يتخذ أبعاد رواية واسمها، فإنه لا يكون رواية إلا بعدد الصفحات التي يستغرقها، أي مادياً، وليس بنوياً. غير أن وظيفة واطسن هي وظيفة كمية على نحو أعمق من ذلك: حيث يراكم تفاصيل لا تقع فيها. ونجد في توصيفاته كل شيء، ما عدا الأمر الأساسي. فهو يدخل غرفة (في «مغامرة العصابة الرقطاء»). ويأخذ بوصف أساسها على مدى صفحتين: لكنه لا يشير ولو إشارة إلى حبل الجرس الرائف الذي هو الدليل الوحيد.

هكذا يهاجم القصة البوليسية المذهب الطبيعي عبر شخصية واطسن. وهولمز لا ينفك يكرر: «أنت ترى، لكنك لا تلاحظ» (فضيحة في بوهيميا). فواقع الجريمة لم يعد له معنى واحد وشفاف. ومع تبدل صلة الدلائل/المدلول، والسطح/العمق، فإن شعورية تقوم على الصورة المرآتية لن تكون كافية قطعاً، ولن يكتشف واطسن ولو مجرماً واحداً. وأخيراً، فإن القصة البوليسية، بنقله الضمني للمذهب الطبيعي، يعيد التأكيد على صورة المجرم التي يحاول أن ينشرها: صورة الذات التي تختار بحرية وعن وعي، بدلاً من صورة الضحية، ضحية تلك «البيئة الاجتماعية» الطبيعية التي يمكن أن تفسر ما يرتكبه المجرم من جرائم بل وأن تبرره أيضاً.

واطسن، هذا أنا: ذلك ما يمكن أن يقوله كل من يقرأ القصة البوليسية. فواطسن هو المشاهد الذي يتفرج على مغامرات هولمز، علاوة على كونه السارد. بل إن هولمز نفسه هو الذي خصه بهذا الدور: «هاهو (الزبون) قادم. اجلس على ذلك الكرسي، دكتور، وأعطنا أقصى ما لديك من انتباه» (فضيحة في بوهيميا). والقصة البوليسية عليه أن يخلق قارئه. ولكي يفعل ذلك عليه أن ينتزع من «عالم الشؤون العامة» و«يحجبه» في حبيته، كما يقول إدغار آلان بو. وهذا هو حال هولمز مع واطسن: فهو يسحبه من فراشه، ويبعده عن زوجته، وعن عمله. «كنت منشغلاً في ذلك الوقت بحالة مرضية بالغة الخطورة، وقضيت اليوم التالي بطوله قرب فراش المريض. ولم أجد نفسي حراً إلا نحو الساعة السادسة، فكان بمقتوري أن أقفز إلى حربة قادتنني إلى شارع بيكر، والخوف يساورني من أن أكون قد تأخرت على المساعدة في حل عقدة ذلك اللغز البسيط». «قضية هوية». هذه الجملة تعلن عن ذلك الخط من قيمة العمل الذي سيم الأخلاق البرجوازية الجديدة، وتزدهر عليه الثقافة الجماهيرية، سواء في محتواها أم في تسويق ذاتها.

وكما يذآن الوصف الطبيعي، على المستوى الأسلوبي، بوصفه التفسير الخاطي، كذلك يكون واطسن، في منظومة الشخصيات، تلك الشخصية التي تقدم الحل الخاطي. وهو في هذا، مرة أخرى، صورة القارئ الذي يكتفي بمافسته: فمع أننا لن نكون قط بمثل ذكاء المحقق، إلا أنه لا يمكننا أن نكون قط بمثل غباء واطسن. هكذا يخص القصة البوليسية القارئ بدور متوسط بين طرفين، هما القراءة السلبية (حيث

يسجل واطسن بصورة الية تلك الأحداث التي لا يفهمها)، والكتابة (حيث يبرز هولمز، الذي يسرد الحكاية، على أنه المؤلف الحقيقي للعمل: ولقد أكد إدغار آلان بو أن على المرء، حين يكتب قصصاً قصيرة، أن يبدأ دوماً من الحل). وهذا التحول الممكن من قارئ إلى مؤلف مشارك هو «التحدي» الذي يتباهى به القصة البوليسية، على أساس الصيغة الشهيرة: «المؤلف بالسبة إلى القارئ كالمجرم بالنسبة إلى المحقق». فكما أن المحقق «يعيد كتابة» القصة التي أنتجها المجرم، كذلك القارئ، وقد زود بكل الأدلة الضرورية، يمكنه أن يحل اللغز وبذلك «يكتب» هو نفسه القصة التي يقرأها. غير أن ذلك لا يشكل تحدياً لذكاء القارئ في حقيقة الأمر. فليس مسموحاً للمرء بوصفه قارئاً، أن يكتشف أكثر مما سبق له أن اكتشفه. ومحاولته «التخمين» لا تعني سوى أن يحجب عن نفسه حقيقة أن القواعد قد وصفت، وأن يقبل وضعاً قد يتعطل فيه دماغ الفرد أيضاً. لقد خلق القصة البوليسية قارئه.

3. خاتمة

ينجذب الثقل في القصة البوليسية، كما في القصة القصيرة، نحو القمّة. وقمّة القصة البوليسية هي نهايته بالعمل. حله بالمعنى الحقيقي للكلمة. والحكاية التي يسردها المحقق في إعادة بنائه الوقائع تعيدنا إلى البداية، أي أنها تلغي السرد. وبين بداية السرد ونهايته - بين غياب الحكاية وحضورها - ليس ثمة «رحلة»، بل انتظار طويل وحسب. وبهذا المعنى، فإن القصة البوليسية هو ضدّ الأدب. فهو يعلن أن السرد مجرد انحراف، أو إلقاء قناع على ذلك المعنى الأحادي الذي هو مسوغ وجوده. غير أن العلو العلمي الذي يتسم به القصة البوليسية يحتاج «الانحراف» الأدبي، ولو لكي يدقّره وحسب: ذلك أن حلاً يعبر لعز، وحكاية من دون حبكة، لن ينطوي على أي متعة⁽¹⁾، ولذلك فإن القصة البوليسية ليس ضدّ الأدب وحسب بل

(1) عادة ما يوجه هولمز إلى واطسن تهمة أنه «فني» كثيراً في قصصه: «الجريمة شائعة، والمطبق نادر. عليك، إذاً، أن تمص النظر في المنطق وليس في الجريمة لقد قلت من شأن ما كان ينبغي أن يكون متعلقاً من المحاصرات وحوالته إلى سلسلة من الحكايات» («مغامرة أشجار الراس»). ولكن عندما يحاول هولمز أن يحكي القصة بنفسه («مغامرة للجندي الشاب»)، لا يستطيع سوى أن يعيد

يعبر عن رغبة متجاذبة حيال الأدب: حيث يبقى الأدب مرغوباً فيه، ولكن لكي يهزأ به وينزل إلى رتبة الذكريات التي لا نفع فيها ليس غير⁽¹⁾. أو الأحرى أنه يبقى مرغوباً فيه، ولكن شرط أن يكون النص مشتملاً على آلية صريحة في إضفاء الالتباس على المعنى. ويؤتي «الحل» في القص البوليسي وظيفة تشبه الوظيفة التي تؤديها «العبرة» في الحكاية. فهو يلغي ذلك «التأهلي بلا هدف» الذي أشار إليه كانط، ويقدم ممراً إجبارياً تمر به قراءة العمل. كما تتدهور أيضاً وظيفة «الفن المستقل» الأصلية: التعلم الذاتي، أو التكوين الذي هو ثمرته المقتضاة. ففي القص البوليسي، تكف القراءة عن كونها استثماراً، وخياراً، وتجربةً وجهداً فكرياً. إنها تبديد، وغلط، و«استسلام للمظاهر»؛ إنها مجرد بُعد وتأخير لـ «الحل المُكتشف» غير أنه ينبغي أن نضيف شيئاً آخر. فقد عرفت القص البوليسي بأنه «علمي»، وهو بلا شك يحاكي أحادية المعنى التي تتسم بها اللغة العلمية. غير أن حلول القص البوليسي هي أدبية، ولا مرجع لها تالياً، بخلاف تأكيدات العلوم الأمبريقية. ولذلك، فإن القص البوليسي لا يوفر من المعرفة العلمية سوى الإحساس بها. وهو لا يشع تماماً ذلك الطموح إلى اليقين، إلا لأنه يتحاشى اختبار الواقع الخارجي ذلك التحاشي الصارم، إنه علم يغدو أسطورة؛ ويغدو مكتفياً بذاته إذاً. والقص البوليسي يفرغ ما للثقافة التجريبية من مثل أعلى برجوازي أصلي عبر إخضاعه لبنية أدبية يمكن أن تكون أي شيء ما عدا كونها تجريبية. فالنموذج الثقافي الذي ينشره لا ينبغي أن يكون متسقاً مع الواقع الخارجي، بل مع ذاته وحسب. وهذه المرجعية الذاتية الكاملة تحدد في النهاية القص

إنتاج تلك التقنيات التي استخدمها ولطمس ذاتها: «لقد اضطرت لن أعترف، ما دمت قد امتشقت قلبي، بأنني رحت أدرك أن الأمر ينبغي أن يُفهم بتلك الطريقة التي يمكن أن تمتع القارئ».

- (1) من هنا تلك الإمكانيات العظيمة التي يقدمها القص البوليسي إلى أدب سقط المتاع (Kitsch)، أي إلى ذلك الاستخدام المتفاخر الذي يجري على «أنار أدبية» مبهكة مسيقاً ورائدة، والذي كان ريموند تشاندلر معلماً فيه. فمارلو لدى تشاندلر لا يبتك يورد، ضمن عملية التحقيق، استطرادات لا علاقة لها بهذه العملية (كأفكاره حول مصير الخنساء في وداعاً يا فكتني) وهو لا يموت قط فرصة استمارة مبهجة («راح يتطلع حوله بعير هدى مثل عكويوت كبير على قطعة طعام مُقَنَّصة...»). فما ليس له أي قيمة في القص البوليسي يُقدّم على أنه قيمة جمالية شيء بوسنالجي تعمل ضرورات العمل وسوقية القراء (الحياة) على إيمانه إلى عالم الفسيفساء.

البولييسي كظاهرة مفردة الأدبية. وهي تتيح للمرء أن يكتشف العلاقة الحقيقية بين الاتصال الأدبي والإيديولوجيا.

تقوم هذه الدراسة برمتها على فرضية معادها أن هنالك منظومتين للمعنى في القصة البولييسي. الأولى واضحة وحرفية. يحاول الدكتور رولو قتل ابن أخيه بجعله أفقى تنزلق نازلة على حبل جرس زائف... أما الثانية فقد حاولت أن أعيد بناءها: العم، الأب البديل والنبيل الساقط، يتهك أواصر القريب من أجل المال، تاركاً أدلة يفك المحقق معاليقها... وبالطبع، فإن كل نص أدبي مبني على مستويات للمعنى متعددة، ومهمة النقد الأولى تتمثل دوماً في إقامة المنظومة الأساسية والأشدّ تجريداً التي تعمل عبر سلسلة من التحولات - التي تظلّ إجراءاتها أبعد ما تكون عن الوضوح، بالمناسبة - على «توليد» النصّ على النحو الذي يقدم به ذاته، والسمة المميزة للقصة البولييسي هي البعد بين المعنى العميق والمعنى السطحي. فمن الصعب أن نقرأ هاملت أو يفغيني / أونيفن دون أن نتصور وجود حشد من المعاني التي تتضح في كل قراءة، غير أنه من الممكن (ومن الشائع) أن نقرأ أجاتا كريستي ونحن على يقين أن اسم القاتل وحده هو المهم (ومن الذي «بعيد» قطّ قراءة القصة البولييسية؟). فلدى قراءة القصص البولييسية، لا يفكر المرء قطّ بالمعاني التي عنيها بها في هذه الدراسة. غير أنها موجودة بالفعل، إلى حدّ أنها تحفز جميع القوانين التي تحكم اشتغال البنية السطحية - الطرف الواحد المذنب، الآثار، الصراع بين المحقق والشرطة، «المساعدة»، الاستدلالات العلمية والموضوعية، وما إلى ذلك - تلك القواعد التي لطالما أدركها كتاب الألغاز أنفسهم (بل وشفروها)، إنما من دون أن يفهموا «ضرورتها». و بعبارة أخرى، إن البناء السطحي للقصة البولييسي يعتمد على القواعد الثقافية التي تشكّل بنيته العميقة. فعبر هذه القواعد الثقافية وحسب يكتسب القصة البولييسي معنى ويشير اهتماماً بيد أن هذا الاعتماد هو اعتماد مُقنّع. بل إن صقل التقنية السطحية يمضي يداً بيد مع صقل إخفائه: الأمر الذي نجده أكثر اكتمالاً لدى أغاتا كريستي أو فان دين أو كوين منه لدى إدغار آلان بو أو آرثر كونان دويل (الذي يعنو عمله للتحليل أكثر من سواه). والنجاح الجماهيري لا ينفصل عن صقل الإخفاء لأنه يجعل المعنى الثقافي العميق ذلك المعنى الذي لا يسبر غوره. ومع أن

هذا المعنى يواصل وجوده وفعله، إلا أنه يغدو الآن أبعد ما يكون عن إدراك الكتاب والقراء. والثقافة الجماهيرية هي ثقافة عدم الإدراك. وهي تركز إلى منطلقات مكنية لا تتخذ شكلاً إلا عبر عواقبها وآثارها، أما المنطلقات ذاتها فلا تظهر قط في الصورة أو تغدو موضوع نقاش. هكذا، تتحاشى الثقافة الجماهيرية ذلك الشكل الأشد شيوعاً من أشكال التعبير الإيديولوجي - «الحكم على العالم»، مهما تكن طبيعته - لكي تنشر شكلاً أشد فعالية: بناء عالم. وهذا العالم الأخير لا يعود يظهر على أنه «حقيقي» على خلفية العالم الخارجي أو بالمقارنة معه، بل على أساس اتساقه مع قوانينه الداخلية الخاصة.

وهنا يعيدنا إلى حجاج الفقرة السابقة وإلى الصلة بين الأدب «بوصفه أدباً» والثقافة الجماهيرية. فعالم الثقافة الجماهيرية الذي لا مرجع له ليس أكثر من امتداد للكون الأدبي. ولذلك، فإن الأدب هو الشكل الأكمل للاتصال الإيديولوجي. وإذا ما كانت الإيديولوجيا موضوعياً تلك المعرفة الزائفة التي تُترك ذاتياً على أنها صحيحة⁽¹⁾، فإن الأدب، بالتعريف، يحقق كلا الشرطين: ذلك أنه يخلو من الإثباتات الخارجية جميعها وفي الوقت نفسه يقدم ذاته للذات بكل السمات التي لتجربة واقعية⁽²⁾.

وعملية إخفاء المعنى العميق في القص البوليسي هي أيضاً عملية إظهار معناه السطحي. وهذه العملية ثنائية الجانب، الواقعة في شراك بنية القص البوليسي الأدبية

(1) يبدو [إدراك الإنسان لوجوده]، من جهة أولى، على أنه شيء مُرَر ذاتياً فسي الوصع الاجتماعي والتاريخي، وعلى أنه شيء يمكن وينبغي أن يفهم، أي أنه يبدو بوصفه «وعياً صحيحاً». أما موضوعياً، ومن جهة ثانية، فإنه يعوت جوهر تطور المجتمع، ويحقق في تحديده والتعبير عنه بصورة واقعية. وهذا يعني، موضوعياً، أنه يبدو بوصفه «وعياً زائفاً». (جورج لوكانس، للتاريخ والوعي الطبقي، لندن، 1971، ص 50).

(2) «لو نظرنا إلى العلاقة بين النص والقارئ على أنها نوع من المنظومة ذاتية التنظيم... [نجد أن] ثمة «تقنية راجعة» متواصلة من «المعلومات» المتلقاة، بحيث يكون ملزماً هو نفسه بأن يقدم أفكاره في عملية الاتصال... التفاعل الدينامي بين النص والقارئ له طابع الحدث، الذي يساعد في خلق انطباع مفاده أننا متورطون في شيء واقعي...» (أيزر، «واقع للتخييل: مقاربة وظيفية للأدب»، في New Literary History، 1، VII، خريف 1975، ص 19 - 20).

النوعية، تبدي تشابهاً استثنائياً مع آلية الإنتاج الرأسمالي كما يصورها ماركس، في واحد من توصيفاته الكثيرة للإيديولوجيا: «هذا الشكل من الفائدة - الرأسمال هو على وجه الدقة الشكل الذي يختفي فيه أيّ توسط، ويختزل رأس المال إلى صيغته الأعم، غير أنّه لهذا السبب أيضاً شكلٌ منافٍ للعقل ومتعلّق تفسيره بحدّ ذاته... إذا ما كان الرأسمال قد ظهر في الأصل على سطح التداول على أنّه الصنم الرأسمالي، والقيمة خالقة القيمة، فإنه يقدّم نفسه الآن مرةً أخرى في هيئة رأسمال حامل للفائدة باعتبارها شكله المحدّد والأشدّ عراة... لأنّ الربح لا يزال يحتفظ بذكرى أصله الذي لا تكتفي الفائدة بطمسه وحسب بل تتعدّى ذلك إلى وضعه عملياً في شكل مناقض تماماً لهذا الأصل»⁽¹⁾. ولقد لاحظ نيكولاس رور، في تعليقه على هذا المقطع وسواء من المقاطع المشابهة، كيف يناقش ماركس واقعين اثنين والمسافة التي تباعد بينهما. ذلك أنّ الأشكال الظاهرية ليست مظاهر وهمية، بل صروب من الواقع. إنّها شكل الواقع الذي تنتجه علاقات الإنتاج الرأسمالية، واقع هو في الوقت ذاته شكل تجلّي هذه العلاقات وشكل احتجاجها⁽²⁾. ولقد سبق للوشيو كوليتي أيضاً أن طرح هذا المفهوم عن مستويين للواقع: مستوى سطحي وواضح، ومستوى عميق وخفي؛ مستوى هو النتيجة، ومستوى هو السبب: «... ثمة واقعان اثنان في الرأسمالية: الواقع الذي عبّر عنه ماركس، والواقع الذي عبّر عنه الكتاب الذين ينتقدونهم... عين الرأسمالي، التي اعتادت التوليف والظرة الشاملة، لا تتنازل لكي تميّز بين الأشياء المختلفة التي اشتراها. ومن وجهة نظره، فإنّ العمل المأجور هو جزء من الرأسمال... لكن الشيء المهم الذي ينبغي أن نفهمه هو أنّ هذا الأمر يشتمل على وجهة نظر تتعدّى وجهة النظر الذاتية: وجهة نظر تتوافق بمعنى ما مع المسارات الفعلية التي تتخذها الأشياء... الرأسمال نتيجة العمل: العمل هو السبب، والرأسمال هو النتيجة؛ الأول هو الأصل، والآخر هو الفرع. غير أنّ الطبقة العاملة لا تظهر إلّا على أنّها «رأسمال متغيّر» وصندوق الأجور، سواء لدى إجراء حسابات المشروع أم في الآلية الواقعية ذاتها، وبذلك يغدو «الكل» جزءاً، والجزء «كلاً»⁽³⁾. وما يكشفه هذا النقاش هو أنّ سمة الإيديولوجيا الأميّز ووظيفتها الأساسية تكمن في محو السيرة

(1) كارل ماركس، رأس المال، المجلد 3، هارموندورث 1981، ص 956، 968 (التشديد لي).

(2) نيكولاس رور، «الصنمية والإيديولوجيا. مراجعة مشكلات نظرية»، في الإيديولوجيا والوعي،

للمعد 2، خريف 1977، ص 37.

(3) لوشيو كوليتي، من رومو إلى لينين، لندن 1972، ص 234 - 235.

الاجتماعية التي تُنح تلك المفاعيل أو الآثار - ذلك الواقع السطحي - التي تضعها الإيديولوجيا في مركز العالم: أي أنها تكسر في تحويل طاهرة معينة إلى مطلق والحال، أن جميع الرموز والإجراءات الشكلية الكبرى في الثقافة الجماهيرية تبرز بالطريقة ذاتها على وجه الدقة. شمة سيرورة ثقافية تولد - عبر بناها العميقة - قوانين ورموزاً سطحية تعمل بصورة مستقلة على نقض صلتها بجذورها أما الأثر العميق والمشوش الذي تثيره على نحو شامل - مصاصة الدماء بوصفها مغوية الرجال، التشويق بوصفه المطاردة - فيتوقف بدقة على حقيقة أن تلك القيم الثقافية الأساسية تكون حاضرة ومفتقدة، فاعلة وغير معروفة على حد سواء، في هذه الرموز والقوانين السطحية. والثقافة الجماهيرية هي، على هذا النحو، مثال ساطع على الصنمية الثقافية. وهذا ما يهبها القدرة على أداء وظيفتها ومضاعفة عدم الإدراك لدى المنتجين والمستهلكين. والصنمية هي تحويل قدرة إنسانية إلى خصيصة تمتاز بها «الأشياء»: قوانين التأليف، والإجراءات البلاغية التي تظهر الآن إجبارية، طبيعية، وملزمة ولا يعود من الممكن أن يفهم معنى هذه الأشياء، وذلك على وجه الدقة لأنه لم يعد من الممكن السيطرة عليها.

وإضفاء طابع الاستقلال على الثقافة، أو تحويلها إلى شكل موضوعي، قادر على إنتاج معاد مستقلة أساسياً عن وعي المنتجين وإرادتهم، هو لبّ الإيديولوجيا الحقيقي: وإذا ما كان من الممكن لمحتواها أن يتغير مع الوقت، إلا أن طبيعتها الشكلية تبقى وتلوم. وعلاوة على هذا، فإن هذا هو السبب في أن الإيديولوجيا، بمعناها الدقيق، لا توجد إلا في الرأسمالية: فهذا وحسب تكون الصلة بين البشر - العلاقات الاجتماعية - بعيدة حقاً عما هو شخصي، ومجردة، وشكلية. هكذا نعود إلى صورة العمل الفكري التي رسم خطوطها العامة ماكس فيبر وت. س. إليوت، بل وحورج زيمل، قبلهما وبصورة أشد صرامة مما نجد لديهما. ففي مقالة تعود إلى العام 1911 - «حول مفهوم الثقافة ومأساتها»⁽¹⁾ - كتب زيمل عن «التفاني المحموم في سبيل القضية وما يرتبط بها من قوانين محايدة تطالب بالكمال، بحيث أن الفرد المبدع يغدو لا مبالياً تجاه نفسه وينطفئ». تكريس الذات لمهمة موضوعية على نحو ينفي الذات تماماً. هكذا تكون العلاقة بين الذات والموضوع مقلوبة في إنتاج العمل الثقافي، كما في استهلاكه: «كل هذه السلاسل [من المنتجات الثقافية] تعمل

(1) جورج زيمل، «حول مفهوم الثقافة ومأساتها»، في الصراع في الثقافة الحديثة ومفالات أخرى،

نيويورك 1968، ص 35 - 36، 41 - 42.

ضمن القيود التي تفرضها قوانين داخلية صرف. ولا يكون لقدرتها على المساهمة في تطوير الأنفس الذاتية ومدى هذه القدرة أيّ علاقة بأهميتها...». وما يثبت ميل الثقافة نحو الاستقلال ذلك الإثبات الجذريّ هو تقسيم العمل الفكري: «عبر الجهد التعاوني لأشخاص مختلفين، إذًا غالباً ما يبرز إلى الوجود شيء ثقافي هو، كوحدة كلية، من غير مُنتج، ذلك أنّه لم يجمع عن الذات الكلية لأيّ فرد... وإذا ما تفحصناه عن كسبه فإنّه يظهر على أنّه حالة جذرية منطرفة من قدر إنسانيّ - رוחيّ عام. فمعظم منتجات إبداعنا الفكري تشتمل على حصّة معينة لم ننتجها بأنفسنا... والجهد الأخير يشتمل على توكيدات، وعلامات، وقيم لم يقصدها العامل». وأخيراً: «لا تمثّل «الصنمية» التي نسبها ماركس إلى السلع الاقتصادية سوى حالة خاصة من قدر محتويات الثقافة العام هذا». وسوف أضع جانباً ما يمكن أن تشير مثل هذه المقاطع من إحياءات واعتراضات وأركز على النقطة الأساسية فيها. يبدو أن هذه الأشياء جميعاً تحصل معاً: صنمية السلع تتضاعف في صنمية الثقافة. وسيرورة الاغتراب تحكم الإطار الاجتماعي برّمته. وانقلاب الذات والموضوع يحدّد حتى الإلهام الشعري. يبدو أن هذه الأشياء جميعاً تتطابق، لكن المشكلة تنشأ عند هذا الحدّ على وجه التحديد. فإحراز الأشكال الثقافية الاستقلال يقضي - إذا ما كان لهذا الكلام من معنى - بأن تتطور تبعاً لمنطقها الخاص، فلا يعود من الممكن التنبؤ بها أو استنتاجها من تحليل المجالات الاجتماعية الأخرى. فإذا ما كانت مستقلة حقاً لا يعود من الممكن ردها إلى علاقة أساسية وفريدة من علاقات «السبب - النتيجة» هي عند ماركس سيرورة التراكم الرأسمالي التي قامت على تجريد العمل. أي أنّه لا يعود من الممكن استنتاجها من هذه السيرورة، ولا هي تعيد إنتاج هذه السيرورة. فهي ليست مبنية على مبدأ التماثل أو التشاكل، ولا يمكن تفسيرها من خلال هذا المبدأ. لكن هذا لا يعني بالضرورة أنّ الأشكال الثقافية تتطور ككوكبة من «الخطابات» المستقلة تماماً والمتصارعة، أو كتراتبٍ «قويّ» مزعزعٍ على الدوام ولا يمكن التنبؤ به ومجردٍ تماماً من أيّ مركز أو هدف. فعلى الرغم من أنّ المركز - سيرورة التراكم - لم يعد يستنفد الإنتاج الثقافي والاجتماعي برّمته، بمعنى أنّه لم يعد يستوعبه إلا أنّ بمقدوره على الدوام أن يضطه على أساس مبدأ الوظيفية الذي لا علاقة له بمبدأ التشاكل. فالوظيفية تفسح المجال أمام تخصيص النشاطات الاجتماعية المختلفة، وتشكل مؤشراً رفيعاً يدلّ على مدى استقلالها. غير أنّ هذه مجرد فرضية إلى الآن: لأنّ وجود مبدأ الوظيفية وطريقة عمله لا يزالان بحاجة إلى مزيد من الإيضاح، ولأنّه لا يمكن تصوّره كشيء مبرمج، بل كنتيجة موضوعية

وحسب لسيرورة تعديل وتكامل بين بنى متميزة. بيد أنه من الواضح أن الحجاج الافتتاحي في هذه الدراسة ليس مجرد حجاج منهجي: فالتعلق النظري الإشكالي بين مناهج متميزة يعكس تعالقاً بين بنى متنوعة هو تعالق بات إشكالياً في الواقع.

يمضي بنا هذا الخط من التفكير أبعد من الإطار الماركسي الكلاسيكي حيث يقع التشديد دوماً على ضرب جنري من إزالة الفروق (*reductio ad unum*) قائم ضمناً ليس في «البنى الاقتصادية» بحد ذاتها، بل في أشكال التراكم الرأسمالي النوعية. وهذا يطرح أسئلة صعبة: ما مدى تلاؤم هذا الإطار الوظيفي مع التطور الرأسمالي الذي يسفر عنه حوالي نهاية القرن التاسع عشر؟ هل يمكن أن نتصور نظرياً سيرورة تراكم وإزالة للفروق تتعايش مع، بل تخلق وتعزز، ميادين تقاوم «حركتها المتوالية» وتهزمها؟ ما الوزن الرمزي الحالي الذي يتسم به التراكم الرأسمالي في تلك المجتمعات التي لا نزال ندعوها «مجتمعات رأسمالية»؟ هل نتصور هذا التراكم على أنه وسيلة المجتمع إلى الوجود، وليس على أنه هدفه؟ ومن ثم كيف ينبغي أن نعيد تعريف منظومة القيم في هذا المجتمع، ونعيد النظر في علاقتها بالمجال الاقتصادي؟

هذه المشكلات تتعدى موضوعنا الحالي، ولم تجد بعد تفسيرها الوافي. وإلى أن يأتي ذلك الوقت فإن أي تأمل في الثقافة الجماهيرية - التي هي جزء مكوّن في هذه السيرورة المتناقضة - سوف يبنى على الرمال. وحالة القصة البوليسية لا تساعد كثيراً على هذا الصعید، نظراً للدور المتجاذب الذي لعبه هذا القصة في تشكيل عالمنا الجديد الشجاع. فهو من جهة أولى، مثال متطرف من أمثلة الإيديولوجيا البرجوازية الليبرالية التي ينبغي على المجتمع، وفقاً لها، أن «ينظم ذاته» على أساس آليات اقتصاد السوق الآلية والمتجردة عما هو شخصي. ومن يريد أن يخضع هذه الآليات لإرادته الاعتبارية إنما يرتكب إثماً يتمثل في أنه يريد للمجتمع المدني أن ينكص إلى الدولة الطبيعية. والمحقق هو شخصية الدولة في إهاب «حارس ليلي»، يقصر نفسه على التأكيد على احترام القوانين، خاصة الاقتصادية منها. وهذا ما ينعكس في صورة للثقافة («المنظومة العلمية» لدى المحقق) بوصفها *extrema ratio* تراكم معطيات لا تستخدم إلا في حالة الطوارئ، كوسيلة دفاعية لا كوسيلة من وسائل التطور الاجتماعي. وفي هذا الضوء، فإن القصة البوليسية هو أعنية البجعة التي تغنيها مثل مانشستر العليا. غير أن هذا القصة البوليسية، من جهة ثانية، هو جلاّد الليبرالية، في كل معانيه الأساسية، خاصة لأنه يشر ثقافة هي منظومة مغلقة وذاتية

المرجعية أصلاً وبهذا المعنى - مع أن الفكرة قد تدلّو لبعضهم جائرة - فإنّ القصّ البوليسي هو تأكيد جذري على استقلال الثقافة. ومع الاستقلال يأتي انقشاع السحر والأوهام. فحين تقرأ قصة بوليسية، أنت تقرأ قصة بوليسية. فهي لا تساعدك في الحياة؛ وليس فيها ثمة تكوين. لكن الحياة الآن تتمثّل أيضاً بقراءة القصّ البوليسي. فكما قلت «المساعدة» التي يمكن للشكل الثقافي أن يقدمها - أي كلما قلت إمكانية ترجمته، وتحويله، والانتفاع به - نجد أنه يفرض ذاته بمريد من القوة. ومع أن القصّ البوليسي «لا نفع فيه»، كما رأينا، إلا أنه ينطوي على معنى. لكن هذا المعنى خفي؛ يعمل من وراء ظهر القارئ؛ ويفعلو غير قابل لصطه أو السيطرة عليه. والقصّ البوليسي يحتفي، عبر المحقق، بالإنسان الذي يضفي معنى على العالم. إلا أنه، بنوياً، يجسّد المبدأ المعاكس، الذي يتكشف كاملاً في الثقافة الجماهيرية: تلك السيرة التي تشكّل معنى - أو ثقافة - تستخفّ بقبول أفرادها الماعل والواعي. إنها توتاليتارية الرأسمالية المعاصرة *sui generis* وإن كانت تبقى، في القصّ البوليسي، وعداً، إذا جاز القول، أكثر منها واقعاً. والتواريخ موحية على هذا الصعيد. فقد بلغ القصّ البوليسي الكلاسيكي ذروته بين 1890 و1935. وفي ثلاثينيات القرن العشرين، حين أقلعت الرأسمالية الكينزية وفرضت الثقافة الجماهيرية الحديثة ذاتها، غدا القصّ البوليسي أكاديمياً ومتكلفاً. فمعناه العميق استنفد وظيفته التاريخية، التي هي وظيفة هدّامة على نحو بارز، مثلما أن التعليم الذي ينطوي عليه هو تعليم سلبي على وجه الحصر: البراءة بوصفها انعداماً للتجربة، القصة المثلى بوصفها غياب القصة، التوازن الاقتصادي بوصفه تخلياً عن التطور، الأمان الفردي بوصفه نزاعاً للتفرد. والقصّ البوليسي لا يجد ثقافة جماهيرية: إنه يهينها، بإزالته الثقافة المهيمنة السابقة. وهنا، وليس في الثقافة الجماهيرية، يحقق «ديالكتيك التنوير» ذاته في إطاحته بالحساسية الروائية، وفي خيمه قيمة الحضارة الأوروبية التي تفسح مجالاً لطريقة الحياة الأميركية ومن المؤكد أن الثقافة الجماهيرية ما كانت لتبرز إلى الوجود من دون هذه الديباجة، غير أنها لا تقتصر في قيامها - كما يبدو أن هوركهايمر وأدورنو يعتقدان - على الأداء المتكرر والمتواصل لهذه «التضحية». والأحرى، أن أساسها الحقيقي ينبغي أن يلتصق في إعادة التقويم وإعادة الصياغة الحداثيتين اللتين جرتا على آلية «الفكر الأسطوري». ■

مدرسة المترجمين التحريريين والشفهيين ، بيروت

هنري عويس

ت: د. محمد أحمد طنجو

«أتكلم على الترجمة من دون أن أعرف شيئاً عنها» (موليير)

ثمة خيط رفيع بين بغداد، وبيروت، ومالطا، وكامبردج، واسطنبول يربط بين ثلاثة أدباء⁽¹⁾. الأول من العصر العباسي (القرن التاسع للميلاد)، والآخران من عصر النهضة (القرن التاسع عشر للميلاد) لقد تكلم هؤلاء الأدباء أو الأنسيون، كل في مجاله وعلى طريقته، على العملية الترجمة.

(1) يوضح ف. غابرييلي، F. Gabrielli في موسوعة الإسلام، تطور معنى كلمة الأديب:

1- بما هو سة، وعادة، ومعار سلوكي متوارث، وعرف.

2- بما هو أديب، وتهذيب، ومجاملة، ولباقة حصرية.

3- بما هو ثقافة، تقوم على الشعر، وفي الخطبة، والتقاليد التاريخية.

4- بما هو أديب قديمة، ومعرفة بالأديب الهندي والفارسي والاستهلاني.

5- بما هو بلاغة وأديب ترمهي.

6- بما هو أديب، وتاريخ الأديب، وكلية الأديب.

موسوعة الإسلام، التي حررت بمساعدة المستشرقين الأسلميين برنارد لويس Bernard Lewis

وشارل بيلا Charles Pellat وجان شاخت J. Schacht، والتي نشرها إدوارد فان دوزل

E. Van Donzel، دار نشر ميرون نوف ولارور Maisonneuve et Larose، باريس 1993،

لقد أدركوا - نظراً لقربهم من السلطات، ومجالستهم الأمراء والوزراء، ولكونهم شهوداً على التحولات التي كانت ترسم معالمها في سماء الشرق - أهداف الترجمة، تلك السيمياء alchimie القادرة على صنع التحولات الكبيرة.

لقد أثار هؤلاء الكتاب باعتبارهم سباقين في الترجمة⁽¹⁾ العربية إشكالية ظهور المفهوم قبل المصطلح. ومع ذلك، هل يمكن أن يحمل كل تأمل في النص المترجم أو في فعل الترجمة اسم الترجمة؟ هل الترجمة هي هذا المصطلح الموحد fédérateur الذي وجدت من دونه كل الكتابات التي تعالج موضوع المترجم أو الترجمة مكانة لها؟ وعليه، أليست الترجمة مجموعة من المصطلحات الجديدة التي تشير إلى مفاهيم قديمة؟ ألا يعود الفضل إلى بريان هاريس Brian Harris وإلى كثيرين آخرين في إيجاد سمات جديدة في الممارسات القديمة وإطلاق تسميات جديدة على الممارسات القديمة؟

وأما الماضي الجاحظ⁽²⁾ قسماً كبيراً من حياته الطويلة⁽³⁾ في بغداد في كنف كبار الخلفاء العباسيين. وكانت بغداد بالنسبة إلى الكثيرين مدينة السلام، وكانوا يعتقدون «أنك لم تر شيئاً من العالم إن لم تر بغداد»⁽⁴⁾، لأن «الكرة الأرضية ليست سوى صحراء، وأن بغداد هي المدينة»⁽⁵⁾. ووصف اليعقوبي بغداد في عصره فقال: «يسكنها

(1) كلمة عربية تعني Traductologie، اقترحها في كتاب مصطلح الترجمة - للتكييف

adaptation — Terminologie de la traduction جينا أبو فاضل، وجرجورة حردان، وليا

صدر فعلي، وهنري عويس، سلسلة Cibles — Source، مدرسة المترجمين التحريريين

والشعبيين، بيروت، جامعة القديس يوسف، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص 56.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر .

(3) ولد في البصرة عام 160 هجرية/ 776 ميلادية، وتوفي فيها سنة 255 هجرية/ 868 ميلادية.

(4) «طريق بغداد» في ابن الرومي، حياته وأعماله، سعيد البستاني، منشورات الجامعة اللبنانية،

بيروت، 1967، ص 18.

(5) المصدر نفسه.

أكثر الأفراد اختلافاً... ولكل شعب من شعوب العالم حي خاص به، ومركز تجاري، ولذلك نجد فيها مجتمعاً ما لا يوجد في أي مدينة أخرى من العالم»⁽¹⁾.

وكان الجاحظ كاتباً موسوعياً، ومفكراً، وملاحظاً، ومصوراً لمجتمعه فألف العديد من الكتب المتنوعة، مثل كتاب الحيوان في سبعة أجزاء، وكتاب البيان والتبيين في ثلاثة أجزاء، وكتاب البخلاء في جزء واحد.

يتضح تأمل الجاحظ في العملية الترجمية في كتاب الحيوان. وتُظهر إعادة ترتيب أفكاره خطوطه العريضة. ويحدد الجاحظ شروط المترجم الجيد فيقرر أنه ينبغي عليه معرفة المجال الذي ينقله واللغة التي ينقل إليها: «ولابد للترجمان من أن يكون بيانه في الترجمة ذاتها، في وزن علمه في المعرفة نفسها».

ويركز الجاحظ على إتقان اللغة المصدر واللغة الهدف إتقاناً تاماً، فيقول: «وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها حتى يكون سواء وغاية». ثم يثير حالة الثنائية اللغوية الكاملة، وكيفية إدخالها الضيم على اللغتين: «ومتى وجدناه أيضاً قد تكلم بلسانين، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما، لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها، وتعرض عليها. وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، وإنما له قوة واحدة». ويشك الجاحظ بوجود الثنائية اللغوية، ويلفت الانتباه إلى صعوبة المجال المراد ترجمته، ويخلص إلى استحالة بلوغ المترجم مستوى العالم فيقول: «على حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات، وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، صعب أشد على المترجم أن يخطئ فيه، ولن تجد البتة مترجماً يفي بواحد من هؤلاء العلماء». ألا ينبغي الكلام على تحدي الجاحظ المترجمين بدلا من الكلام على استحالة الترجمة؟ إنها دعوة للمترجمين لمعرفة مجال ترجمتهم معرفة تامة، ومساوية لمعرفة المختصين فيه. ولكن السبب في تحفظ الجاحظ يعود إلى نقطة أكثر حساسية هي مجيء الترجمة عاجزة أو خائنة في هذه المجالات الدقيقة؛ فكيف يكون الأمر في مجالات أخرى مثل الدين أو اللاهوت؟

(1) المصدر نفسه، ص 17.

إن الجاحظ المفكر والمحافظ والمجدد في آن معا يخشى من إلحاق الضرر بمجاليين عزيزين عليه، وإن تساؤله يمثل تحذيراً: « هذا قولنا في كتب الهندسة، والتنجيم، والحساب، واللحن، فكيف لو كانت هذه الكتب كتب ديس وأخبار عن الله؟ ». رد على ذلك أن الجاحظ يتوقف مطولاً عند الحصيلة المعرفية *bagage cognitif* لدى المترجم. وهي حصيلة من المفترض أن تعطي كل مجالات المعرفة، وحتى مهارة الناسخ الذي يقوم بطباعة الكتاب وتوزيعه. وهكذا يرسم الجاحظ صورة المترجم المثالي، ألا وهو الأديب - المترجم.

ومع ذلك، تبقى استحالة ترجمة الشعر النقطة الأكثر أهمية في إشكالية معروفة جيداً. حيث يلفت الجاحظ النظر إلى ما يلي: « ثم قال بعض من يصبر الشعر ويحوطه ويحتج له: إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم، على خصائص معانيه، وحقائق مذاهبه، ودقائق اختصاراته، وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيهما حقوقها ويؤدي الأمانة فيها. ويقوم بما يلزم الوكيل ». فيلمح الجاحظ بطريقة غير مباشرة إلى المترجم - المؤلف الشريك، أو حتى إلى المؤلف، ويتساءل: « فكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها، والإخبار عنها على حقها وصدقها إلا أن يكون في العلم بمعانيها، واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات محارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه؟ ». يرى الجاحظ أن الشعر لا يترجم على وجه الخصوص بسبب استحالة ترجمة وزنه وموسيقاه، والإعجاب الذي يثيره. فالكلام الأصل المنشور، أي الذي لم يترجم، يتفوق كثيراً على هذا الشعر الذي ترجم نشرأ، وينتج عن ذلك أن الشعر المترجم ليس شعراً ولا نشرأ⁽¹⁾. إن موقف الجاحظ هذا، المتعلق باستحالة ترجمة الشعر، يعبر عن موقف المدافع عن الشعر العربي التقليدي الذي هاجمه نقاد قساة، لاسيما الشاعر الشعبي أبو نواس الذي كان يسخر منه للدرجة جعله أضحوكة⁽²⁾.

(1) «والشعر لا يسطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع بظمه وبطل وزنه، وذهب حسه وسقط موضع التعجب، كالكلام المنشور، والكلام المنشور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنشور (الذي تحول من) موروون الشعر».

(2) الشعبية مصطلح يعني تفصيل شعب على آخر وتفوقه عليه، وفي هذه الحالة تفصيل الفرس على العرب وتفوقهم عليهم.

وهكذا، يؤكد الجاحظ بحماسة متطرفة أن نظم الشعر يقتصر على العرب، وعلى من تكلم بلسانهم⁽¹⁾.

لقد طُلب من هذا الأديب العباسي، التأمل في عملية الترجمة، وتحليلها، واتخاذ مواقف منها.

ولم يمت كاتباً آخر من القرن التاسع عشر الذي تضاهي حركة الترجمة فيه حركة العصر العباسي، ويقارن غالباً بالجاحظ من حيث نشاطه اللا محدود ومعرفته العميقة باللغة العربية، التأمل في الترجمة والمصطلح.

إنه فارس الشدياق

ولد فارس الشدياق لأبوين مارونيين⁽²⁾ في عام 1801م⁽³⁾ في الحدث Hadeth، وهي إحدى ضواحي جنوب بيروت، في عهد الأمير بشير الكبير والبطريرك يوسف حبش، وعانى من ويلات الإقطاع وظلم السلطتين المدنية والكنسية. واستهوته البروتستانتية المنتشرة حديثاً في لبنان، وكاد أن يلاقي مصير أخيه الذي سجن وعذب حتى وفاته⁽⁴⁾.

اعتنق فارس الشدياق الإسلام بعد أن ضاق ذرعاً بمسيحيته الكاثوليكية والبروتستانتية، واختار اسم أحمد مبقياً في الوقت نفسه على اسم فارس، فأصبح اسمه: أحمد فارس الشدياق. وقد أثر تحوله من كنيسة إلى أخرى وكذا من دين لآخر في نشاطاته.

(1) «وفصيلة الشعر مقصورة على العرب، وعلى من تكلم بلسان العرب».

(2) كنيسة كاثوليكية شرقية يرأسها بطريرك دو سلطة. قدم الموارنة من سوريا، وأقاموا في لبنان، وقرصن، وفي بلدان المهجر، لاسيما الأمريكيتين.

(3) هذا التاريخ الذي يؤكد عماد الصلح في كتابه أحمد فارس الشدياق لا يتطابق مع التسواريخ التي يذكرها المجد والعديد من الدراسات.

(4) نجح أسعد في إيصال رسالة إلى مبشر بروتستانت يَدْعَى إسحاق بيرد Isak Bird، يقول فيها: «إلى استطعت، أوجد لي مركباً متجهاً إلى ملطاً، من الآن إلى أربعة أو خمسة أيام، وإلا فأطلب منك الدعاء لأحيك، 4 أبريل 1826، لاسعد».

ونجح أحمد فارس الشدياق الذي اتصلت به جمعية نشر المعرفة المسيحية The Society for Promoting Knowledge (SPCK) بالحصول على تكليف بترجمة كتب صلوات، ولا سيما «كتاب الصلوات العامة وفق الكنيسة الإيرلندية مع مزامير النبي داود» رغم المكاند. أنهى الشدياق عمله في مالطا في عام 1840م. وقد استنجدت به الجمعية نفسها بعد أن اتخذت بمطران ارتجل الترجمة والمراجعة للتوراة، فتوجه عندئذ إلى لندن ثم إلى كامبردج حيث أنهى بعد 20 شهراً ترجمة التوراة.

ويذكر الشدياق في سيرته الذاتية المعنونة: (الساق على الساق في ما هو الفاريق أو أيام وشهور وأعوام في عجم العرب والأعراب)، التي صدرت باللغة العربية في باريس في عام 1855م، وكذا في كشف المخأ، وفي كتب ومقالات ودراسات مختلفة ويحدهما في قيدين: قيود المترجم

أولاً: على مستوى تطابق الكلمات والمعنى وتكافئها.⁽¹⁾

وثانياً: على مستوى الألفاظ وإعادة الصياغة.⁽²⁾

ويتكلم أيضاً على مناقشاته، وخصوماته مع الدكتور (لي Lee)، الذي كلفته جمعية نشر المعرفة المسيحية SPCK مراجعة ترجمته. وكانت مناقشاتهما تدور حول استراتيجيتين من استراتيجيات الترجمة هما: ترجمة الكلمات، والترجمة الحرفية، أو فهم المعنى، وإعادة صياغته من دون اعتبار لعدد الكلمات.

كان الدكتور لي قلق على النص المقدس يطلب ترجمة بالمحاكاة باللعوية calque، وكان على وجه الخصوص يقلق على المتلقي العربي من الخلط بين التوراة

⁽¹⁾ لسدياق ألفاً ماله ما يناسب

(1) لرى ألف معنى ماله مجانس

وفصلاً مكان الوصل والوصل واجب

(2) والفأ من الألفاظ دون مرادف

أساليب لطباب، لقوعي المطالب

ولملوب إيجاز، إذ العمل تقضي

والقرآن الكريم، ولا يقبل بجودة لغوية معينة كان يراها «قرآنية جداً» يستبدل بها لغة تافهة وضعيفة⁽¹⁾. ونشرت ترجمة الشدياق في لندن في عام 1857م⁽²⁾.

ولكن الشدياق لم يعمل في مجال ترجمة النص المقدس فقط، إذ إن القرن التاسع عشر مدين له بترجمة الكتب المدرسية، وعلى وجه الخصوص الترجمات الشهيرة في المجالات القانونية، والإعلامية، والسياسية، حيث تكون الترجمة والمصطلحية على قدم المساواة. ويسم تنوع المجالات التي ترجم فيها الشدياق على مرونته وقدرته على تحديد المستور اللغوي المطلوب في كل مجال، وكان يكفيه أن يغير قناعه ليصبح تربوياً، وقانونياً، وصحفيًا، وسياسياً.

وتعدّ ترجمة المجلة⁽³⁾ ثاني أهم عمل قام به الشدياق. إذ يتعلق الأمر بترجمة مجموعة من القوانين السارية في الإمبراطورية العثمانية. كلفته السلطات العثمانية به، وكان الشدياق مترجماً ورئيساً للتحرير في مجلة الجوائب⁽⁴⁾، فقام بترجمة نصوص القوانين وطباعتها في مطابع المجلة. لكن عمله الكبير في مجال المصطلحية يمثل خلفية آثاره كلها. فهو الذي كان يقترح ويعمم من خلال مجلته الجوائب المفاهيم الجديدة التي يلبسها مصطلحات قديمة أو مركبة⁽⁵⁾.

(1) كانت التعديلات التي يدخلها الدكتور لي غالباً تحيل النص ضعيفاً وغير مفهوم:

الشدياق: ولنتم على ذلك شهود

لي: ولنتم شهود على هذه الأشياء (لوقا 24 - 28)

الشدياق: فقام وأخذ الطفل وأمه ليلاً وأسرى على مصر

لي: فقام وأخذ الصبي وأمه ليلاً واتصرف إلى مصر (متى 2 - 14)

(2) عماد الصلح، أحمد فارس الشدياق، آثاره وعصره، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، 1987.

(3) المجلة، وهي تمتري على القوانين الشرعية والأحكام المالية المطابقة، طبعت في مطبعة الجوائب، 1298.

(4) الجوائب، وهي المجلة التي أصدرها الشدياق.

(5) الاشتراكية، على سبيل المثال، مصطلح اقترحه الشدياق في مقابل مصطلح Socialisme، الذي ظهر لأول مرة في عدد 12 يونيو 1878م من مجلة الجوائب. وقد انطلق الشدياق في وضع المصطلح من

ووجد الشدياق في الترجمة تمريناً ملزماً يحمل على الألم، فالشدياق، مثل معظم الجنود المجهولين الذين يموتون من أجل الوطن مجهولي الهوية، ولا يظهر اسمه بصفته مترجماً حتى في صفحات مجلة الجوائب، ولا تدرّس آثاره في المدارس والجامعات. وبعد الحصول على كتبه من المكتبات مستحيلاً، وتمتلك بعض المكتبات العامة نسخاً نادرة من كتبه.

ومن الجدير بالذكر أن الشدياق، وكذا سليمان البستاني كانا باعتبارهما مترجمين، قريين من السلطة العثمانية. وكان المسؤولون يصحون إليهما، ويقعون تحت تأثيرهما إذ كان الشدياق مستشاراً تقريباً، بينما كان البستاني نائماً.

وكان البستاني - عندما قرر ترجمة إيالة هوميروس إلى العربية - يتقن نحو عشرين لغة كتابة وتحدثاً. ولد البستاني في بكشتين في عام 1856م، وبرع في الدراسة، واستهوته الترجمة والسياسة فكانت حياته موزعة بينهما. وقد عرف عن البستاني حبه الكبير للقراءة منذ الطفولة، فقد أعجب بالإلياذة التي انكب على ترجمتها عن لغة وسيطة: الفرنسية. ولكن حرصه على التعمق وعلى معرفة النص الأصل معرفة أفضل جعله يدرس اللغة الإغريقية وقد استطلع آراء الشعراء والكتاب قبل البدء بالترجمة، باحثاً عن التمكن من اللغة والثقافة الإغريقيتين. وأخذ أيضاً لإعداد ترجمته - يقرأ أو يعيد قراءة شعراء الجاهلية العرب. وعندما شعر أنه أعد نفسه إعداداً جيداً، بدأ ترجمته في صيف عام 1895م، وأنهاها بعد أربعة شهور وقد صدرت الإلياذة معربة نظماً بعد ثمانية أعوام، أي في عام 1903م.

ويتأمل البستاني في مقدمته التي جاءت في 202 صفحة في ترجمته، ويوضح استراتيجياته. ويعلق استناداً إلى نص الصفدي الشهير⁽¹⁾، على النص، ويجد أن

المعنى المتيق لهذا المفهوم واستقر المصطلح في اللغة بعد أن نجح وتبناه الجميع، ودخل في معاجمها.

(1) البهاء العللي في الكشكول نقلاً عن الصلاح الصدي.

الاتجاه الأول الذي يترجم الكلمات قد يكون الأنسب في تعليم اللغات⁽¹⁾. وسعى إلى توازن كامل، إذ كان شعاره: عدم إضافة أو إهمال أي شيء. وجاهر فيما يتعلق بالخيار بين أهل المصدر وأهل الهدف، بأنه اختار أهل الهدف أحياناً بعين الاعتبار بنية اللغة العربية.

ويصف البستاني ردود أفعاله والحلول التي يتبناها في مواجهة كل مشكلة نظراً في أثناء الترجمة، مثل اختيار علم العروض العربي، وقوافيه، وأكثر بحوره ملاءمة، وأسماء العلم، والصفات. وقد احتار تعريب أسماء العلم فأصبح Homère هوميروس، وUlysse هليس، ولكن البستاني كان يلجأ في سبيل إنجاح هذه الحلول إلى مقارنة العرب والإغريق، ويدرس تقاليدهما، وردود أفعالهما، ومعتقداتهما..

ومع ذلك، يكمن فهم نص البستاني أحياناً في الهوامش الطويلة في أسفل الصفحات. ومهما يكن من أمره، فإنه نقل جنساً أدبياً جديداً، هو الملحمة التي كان العرب يجهلونها حتى ذلك الوقت.

ألا يطرح هذا التقديم الموجز لعمل ثلاثة «ترجميين فطريين» إشكالية أولية المفهوم على اللفظ؟ ألا يساعد أيضاً على استعادة مسار الترجمة التي استطاعت بعد محطاتها العديدة الوصول أخيراً إلى وجهتها؟

يبدو أن الممارسة تفوقت على الألفاظ والمفاهيم، والنظريات. وكان المترجمون يترجمون أولاً، ثم يصفون ما كانوا يقومون به، ويحللون مهارتهم، ويسعون إلى إيجاد الروابط بين عملهم وعمل الآخرين في المجالات أو الأساق العلمية الأخرى، ولم يكن المترجمون وحدهم الذين تكلموا على الترجمة، فهناك آخرون قالوا كلمتهم فيها، وهم الذين لم يمارسوا الترجمة أبداً.

وكان كل فريق يريد الوصول إلى تعريف ليس فقط فعل الترجمة وإنما أيضاً التأمل فيه. وظهرت وقتئذ الترجمة التي حلفت وراها - رغم حداثة عهدا - أربعة

(1) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس معربة نظاماً، طبعة جديدة، 1994، (لم تذكر دار النشر ولا مكانها) «... ولكنها مع هذا مقيدة لطالب اللفظ دون المعنى ولهذا جرى عليها كتاب الإفرنج في بعض التأليف المراد بها تعليم اللغات» ص. 76.

مراحل⁽¹⁾: الترجمة المعيارية أو الإلزامية، والترجمة الوصفية، والترجمة العلمية أو الاستقرائية، والترجمة الإنتاجية. ربما يهدف جان رونييه لادميرال Ren ÉLadmiral Jean من خلال إشارته إلى هذه المراحل الأربع إلى تقديم الترجمة أو تعريفها بأنها حصيلة دقيقة ومتباينة مثل فعل الترجمة نفسه. وهكذا تكون الترجمة هي إمكانية معرفة الترجمة معرفة أفضل. وبهذه الصفة، لم يكن الأدباء الثلاثة ترجميين كامنين بل موجودين بالفعل وكاملين العضوية؟ ■

(1) Jean René Ladnural, «approches en théorie de la traduction» dans . Traduction. Approches et Théories, Collections Sources - Cables, (ETIB), distribution Librairie du Liban Publishers, Beyrouth, 1999, p. 11.

النقد الثقافي وتداخل الحقول المعرفية الآن^(١)

لين أنغ

ت: د. عطار حيدر

«النقد الثقافي الآن» هو اسم لمجتمع متخيل يتميز بتعددته وعالميته ولا مركزيته، ويتألف من الأكاديميين والنقاد المهتمين بالخطوط المتقاطعة للثقافة والمجتمع والسياسة. ولكن يبدو أن هناك غموضاً يتزايد باستمرار فيما يخص الجوهر الفكري المشترك للنقد الثقافي نظرياً وسياسياً، كما يطال الغموض أيضاً الحدود الفاصلة التي تميز هذا المجتمع المتخيل. أين يبدأ النقد الثقافي وأين ينتهي؟ نتيجة لهذا يقف النقد الثقافي على حافة التوسع من جهة، والانفجار الداخلي من جهة أخرى. فأما التوسع فيتجلى في أن النقد الثقافي سيضم مؤسسات أكثر حول العالم (وجود مجمع للنقد الثقافي على سبيل المثال). أما الانفجار الداخلي فسيأخذ النقد الثقافي معه شكلاً من الذوبان، بسبب التشتت التام في مبادئه وأهدافه.

(1) هذا هو النص الكامل للمحاضرة الرئيسية الافتتاحية لمؤتمر «النقد الثقافي الآن» العالمي. والذي عقد في لندن في صيف 2007 وهو يمتد كل أربع سنوات في جامعة ما في العالم. كتبت المحاضرة وألقتها الباحثة لين أنغ. وقد أشارت الباحثة إلى أن هذا النص سيظهر مع بعض الإضافات في كتاب «دليل التحليل الثقافي»، تحرير توني بينيت، ومستوى طباعته دار سيج في لندن (2008). كان مؤتمر 2007 أكبر مؤتمر من نوعه عقد في بريطانيا منذ سنوات. توجه المؤتمر بشكل واضح إلى حاصر هذا الحقل ومناصبه ومستقبله بصفته حقلاً فكرياً محدداً. ضم برنامج المؤتمر مئات الجلسات التي امتدت على مدى أيام المؤتمر، وغطت موضوعات عديدة من قبل مختصين حضروا من كل القارات. يمكن الاطلاع على برنامج المؤتمر ومحاضراته في الموقع المخصص له على الشبكة:

<http://www.uel.ac.uk/ccsr/culturalstudiesnow.htm>

من الممكن رؤية هذا الحدث المزدوج للتوسع والانفجار في الانتشار الواسع لعبارة «موقع الصراع» في معجم مفردات الخطاب النقدي المعاصر إن بحثاً سريعاً على عوغل أجريته في (5 شباط 2006) عن العبارة عادت بصف طويل من «مواقع الصراع» الثقافية: التعليم، اللغة، الترفيه، العائلة، حقوق المواطنة، الدين، السياسة، الاستهلاك، القانون، الهيئات، الملكية الفكرية، العلاقات بين الأعراق، الأسواق، الاستهلاك، تخطيط المدن، العناية بالمسنين، الأمومة، التدخين بين النساء، منطقة الصدر عند النساء، الإنتاج السينمائي، العالم الافتراضي، القبول الجامعي، مبادئ الطبقة الوسطى، مواقع الدردشة الإلكترونية، أمكنة العمل، المناطق المجاورة، المدارس، معاني الكلمات، تفسير الكتاب المقدس، الذاكرة القومية، أوروبا المسرح، الصورة المصرية، دراما الأزياء، شارع مارتن لوثر كينغ في لوس أنجلوس جوها نسربورغ، بيروت ما بعد الحرب، متحف برشلونة، جريدة روبن، موسيقى مبيرا في زيمبابوي، الفساد المصرفي في مورمبيق، الحافلات بوصفها وسائل للنقل العام، الدعارة، حقوق المثليين في تايوان. تم تعريف الاكتئاب في أحد المواقع بصفته موقعاً للصراع وليس مرضاً. وذلك لاستبصار طرق مختلفة من أجل جذب المصابين بالقلق للمشاركة. احتمالية كاليغوري لاستقبال أصحاب المقام الرفيع بقبعات كاوبوي بيض تم تفسيرها بصفتها موقعاً للصراع على هوية المدينة الكندية. قصة حياة فتاة كردية سويدية قتلها والدها لأنها رفضت أن تتزوج العريس الذي اختارته عائلتها، تم تقديمها موقع صراع على العنف الأبوي وجرائم الشرف. ما يميز هذه القائمة تنوعها المذهل، ولكن كل هذه القضايا رغم طرافتها الظاهرة موضوعات مطروحة للتحليل والتدخل من قبل النقد الثقافي. ولهذا فإن ثقافة «الدراسات الثقافية» هي تشكيلة متنامية سلسة ولا تنضب، وتدل على متاهة متائرة من التصويرات والممارسات المتازعة التي تعم كل بواحي الحياة الاجتماعية. ولكن هذا يبدو تعريفاً شاملاً يقود إلى تناقض عصي لم يتمكن النقد الثقافي بوصفه ميداناً أو حقلاً معرفياً متميزاً من حله. وكما لاحظ سيمون ديورنغ مؤخراً، فإن «التنوع الهائل للموضوعات والتواريخ التي تم إدخالها إلى هذا الحقل المعرفي عن طريق العولمة، مترافقاً مع ما نتج عن ذلك من فقدان للمرجعيات والمؤهلات، يهدد بتمزيق قدرتها على حذب محترفين إلى هذا الحقل المشترك».

إن هذا يمثل في واقع الأمر مشكلة بالنسبة للنقد الثقافي، وهذا يأخذنا إلى العجز الواضح للنقد الثقافي عن ترسيم حدوده الخارجية. ومع توسع هذا الحقل المعرفي، يبدو من المستحيل فعلياً تعريف «المشروع المشترك» الذي يمثلته النقد الثقافي بوصفه ممارسة فكرية، ومن الصعب الحفاظ على تماسكه الداخلي. ما هي إذاً دلالات هذا التناقض الأساسي الواقع في قلب النقد الثقافي؟ كيف يكون بإمكاننا أن نحافظ بعض الشيء على النقد الثقافي كميّتان متميز؟ وما الذي يقوله النقد الثقافي عن مكانته وكونه حقلاً معرفياً متميزاً (أو عدم كونه)؟ وما أهمية ذلك؟

إذا كان النقد الثقافي «حقلاً معرفياً»، فهو إذاً حقل معرفي لا يمتلك هدفاً متميزاً. ولهذا فليس من المستغرب أن النقد الثقافي قد أصر دوماً على أنه يتداخل ويتقاطع مع حقول معرفية أخرى، وأن طبيعته ترفض أحادية الحقول المعرفية المنفصلة. ولكن علينا ألا ننسى أن كثيراً من الحقول المعرفية الأقدم قد دخلت مرحلة من الشك حول موضوعاتها التكوينية. لا يمكن لعلم الاجتماع بعد الآن أن يعول على تعريف محدد لـ «المجتمع»، ويجب على علم الإنسان أن يتخلى عن فكرة الثقافات «الأخرى» المكتفية بذاتها، والتي شكلت هذا الحقل المعرفي، كما لا يمكن للدراسات الأدبية بعد الآن أن تشتغل على فكرة لـ «الأدب» متمق عليها، على الأقل بسبب تجاوزات النقد الثقافي. علاوة على ذلك، فإن هذه وغيرها من الحقول الثقافية (الجغرافيا والتاريخ وعلم النفس والاقتصاد والسياسة والقانون ووسائل الاتصالات) قد طورت الآن علاقاتها بـ «الثقافة» ومناهجها في البحث الثقافي. وكما يسأل جونسون ريتشارد: «ما الذي يمثلته النقد الثقافي اليوم إذا كانت كل الحقول، الأخرى قد تبنت طرق البحث الثقافي» (9:2004). الطريقة التي يمكن بها حل هذه المعضلة هي محاولة التمييز بين هذه الحقول، ولكن ليس فيما يتعلق بالطرق الخاصة التي يتبعونها في معالجة هذه الموضوعات، وهذا يعني أنه بما أن «الثقافة» قد تحولت إلى اهتمام واسع الانتشار، فلن يمكن بعد الآن احتكارها من قبل واحد من الحقول والياديين المعرفية بمفرده، بما فيه النقد الثقافي. ولكن إذا كانت «الثقافة» شيئاً دائماً الحضور، فإن الطريقة التي يمكن بها للنقد الثقافي أن يبحث عن تميز هي الزاوية الخاصة التي يستطيع عرضها أن يحول الثقافة إلى قضية، وي طرح حولها أسئلة. هذه الزاوية وهذا المنظور هو بالضبط التركيز على الثقافة بوصفها «موقع صراع» أي «الثقافة» بوصفها «سياسة» وبوصفها إقليماً للنزاعات السياسية. ولكن هذه أيضاً مقولة شائكة عصية على التحديد. من الشائع جداً في نظري أن يجعل النقاد

الثقافيون من الثقافة والسياسة طرفي معادلة. ولكن قيامهم بهذا هو بالضبط ما يعرض النقد الثقافي لمخاطرة فقدان تميزه، ولهذا فإن من المهم الاعتراف أنه رغم وجود بعد ثقافي في السياسة دوماً فإنه لا يوجد على الدوام بعد سياسي في الثقافة. تيري إينغلتون (2000) الذي وجه انتقاداً إلى النقد الثقافي متهماً إياه بالتفكير الأخرق، قدم هذا المثال الساخر: «ليس هناك أي بعد سياسي أصلي في أغنية حب من إقليم بريتانيا [في شمالي فرنسا] أو في معرض للفن الإفريقي الأمريكي. أحداث كهذه لا تتحول إلى فعل سياسي إلا في ظل ظروف سياسية خاصة، ومن النوع الكريه عادة. أحداث كهذه لا تصبح سياسية إلا عندما تقع في إطار عملية الهيمنة والمقاومة، وذلك عندما تتحول هذه القضايا التي كانت حميدة في الأصل إلى حقول صراع لسبب أو آخر» (إينغلتون 2000/123).

بكلمات أخرى، يمكن القول إن غناء أغنية حب بريطانية يمكن أن تكون جزءاً من حملة سياسية للهوية الثقافية والاستقلال. في هذه الحالة يكون من المعقول أن تصبح الأغنية موضوعاً للنقد الثقافي، ولكن من الممكن أيضاً وبالتقدير نفسه أن تصبح التعبير المتفق عليه للتقاليد الموسيقية أو الاحتفالات الاجتماعية المحلية، (وفي هذه الحالة يقع تحليل هذا الحدث في مجال النقد الموسيقي أو الدراسات الأنثروبولوجية). وباختصار فإنه فقط عندما يتم فهم عملية أو حدث أو ممارسة ثقافية وبشكل مفيد وذو معنى على عد أنها ذات بعد «سياسي» - أي أنها موقع اجتماعي للصراع حول المعنى والقيمة - فإنها تصنف عندئذ على أنها في مجال النقد الثقافي. في الوقت ذاته، توافق ظهور النقد الثقافي زمنياً مع توسع الحقل السياسي في الديمقراطيات الليبرالية المتقدمة إلى حد أن هناك تسييساً مطرداً يجري لكل حلقات الحياة الاجتماعية، التي تتحول إلى موضوعات لـ «السياسة الثقافية»؛ وبهذا المعنى، فإن الدافع لدراسة أغنية الحب البريطانية علمياً على أنها موقع صراع، هو بحد ذاته جزء من تاريخ فكري يتوازي مع ظهور النقد الثقافي.

وهكذا.. فإن النقد الثقافي يهتم بالأشكال العديدة لعملية تسييس الثقافة. الثقافة لم تكن دوماً سياسية من قبل، وليست سياسية في جوهرها: لكن صياغة مفاهيم «الثقافة» و«السياسة» ضمن سياقات واقعية وملموسة هي ما يمثل أمراً أساسياً بالنسبة إلى التحليل في النقد الثقافي. هذا التحديد التحليلي للمنظورات المتميزة للنقد الثقافي يجعلها أيضاً قادرين على توضيح الحدود ما بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الموجودة، التي يمتلك كل منها زاويته الخاصة للنظر إلى «الثقافة»، ولكن لا يمكن التهرب من حقيقة أن الخطوط الحدودية غائمة. وللمعودة إلى المثال الذي تم

ذكره آنفاً فإن تحليلاً ناجحاً يتبع منهج النقد الثقافي ويتناول غناء أغنية حب بريطانية بوصفها «موقع صراع» لا بد أن يسلط الضوء بالفعل على بعدها السياسي في الحيات اليومية والظروف التاريخية للناس الذين يعيشون في بريطانيا، ولكن تحليلاً كهذا قد يشتمل في كل طرقه المحتملة على أفكار موسيقية وأثنوبولوجية، وأخرى مستمدة من تقاليد الحقول المعرفية الأخرى (مثل التاريخ الفرنسي). وبهذا المعنى فإن النقد الثقافي غير قادر على إجراء عمله التحليلي دون أن يجمع ويستخدم بشكل انتقائي المعارف المستمدة من الحقول الأخرى داخل إطاره الخاص. وبكلمات أخرى فإن النقد الثقافي يحتاج إلى هذه الحقول المعرفية الأخرى بوصفها مصادر يمكن الاستناد إليها (فيلسكي 2005).

في الآن نفسه، تبنت الحقول المعرفية الأخرى منظورات ومناهج وموضوعات مشتقة من النقد الثقافي. لقد أصبحت المناطق المشتركة بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الأخرى موضوعاً يدور حوله الكثير من الجدالات المكية. على سبيل المثال، إن تحليل «الثقافات» تاريخياً بوصفها موضوعات متفردة للدراسة، وهي عادة أثنوبولوجية صممت نماذجها بما يناسب دراسة المجتمع القبلي المنعزل، قد تراجعت بشكل ملحوظ خلال السنوات الأخيرة، مما أدى إلى تداخل المفهوم الأثنوبولوجي للثقافة مع النقد الثقافي. وعلاوة على ذلك فإن علماء الأثنوبولوجيا قد دخلوا بشكل مطرد إلى حقل دراسات الثقافات الإعلامية المعاصرة (مثال: غينسبرغ وأبو لغد ولاركين 2002)، وهو أحد الميادين الرئيسية التي تأثرت بالنقد الثقافي. وعلى نسق مختلف، دحضت ريتا فيلسكي بقوة الفكرة التي عبر عنها بعض المختصين بالأدب، والتي تدور حول «أن الأدب والثقافة قد أصبحا كياناً واحداً» (38: 2005). التمييز الضروري هنا يتعلق بالمفهوم والمنهج معاً. وبينما تكمن الخبرة الرئيسية للدراسات الأدبية في الطرائق المحكمة للقراءة المتأنية للنصوص التي تم اختيارها كنماذج، فإن إحدى العقائد الرئيسية للنقد الثقافي يتركز بالضبط حول طرحه على مائدة النقاش الرأي القائل بأن من الممكن معالجة عمل بمفرده على أنه يقدم صورة رمزية للعلاقات الاجتماعية (فيلكس 2005: 39). وهكذا فبينما يمثل النص جزءاً هاماً من الأدوات المنهجية للنقد الثقافي، فإن النقد الثقافي لا يهتم بالنصوص بحد ذاتها؛ بل في المراوحة مكوكياً «بين النصوص والمؤسسات، بين الجماليات والتحليل الاجتماعي، بين السيميائيات والسلطة» (38: 2005) هذا يتوافق مع نقاش غريغور ماكلينيان حول «طريقة أكثر تركيبيّة وأقل عدوانية لتصوير العلاقات بين النقد الثقافي والسيوسولوجيا» (1889: 11). وحسب رأيه فإن خيلاً

أكثر ارتباطاً بعلم الاجتماع، وهو ما نفتقده في معظم الدراسات الثقافية ضروري جداً إذا ما فهمنا مقولة «الأهمية المتزايدة» (المفترضة) للأشكال الثقافية في تحديد العلاقات الاجتماعية في أواخر فترة الحداثة ومرحلة ما بعد الحداثة» (المرجع السابق: 12). باختصار، إن هذه التقاطعات المتنوعة بين النقد الثقافي والحقول المعرفية الأخرى يسלט الضوء على حقيقة أن «النقد الثقافي يشبه النقد الأدبي أو دراسات الإعلام أو التواصل أو علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو التاريخ، ويختلف عنها في الوقت نفسه». (فيلسكي 2005: 41).

إن انعطاف العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية نحو «الثقافة» قد أدى إلى تشويش حدود الحقول المعرفية التي لم تمنح بعد، كما أنها مازالت تتمتع بالحماية في سياق الحرب الدائرة بين الحلبيات الأكاديمية مازالت الحقول المعرفية وحدات بنائية جبارة تمثل تقسيم العمل والخبرة داخل العالم الأكاديمي المعاصر، لكن العدوى المتبادلة متفشية. وكما يلاحظ فنست ليتش «كل حقل معرفي مستقل قد تعرض للاختراق من قبل حقل أو حقول معرفية أخرى» (2003: 170). يشير ليتش (2003) إلى هذا الوضع بعده «تفاعل الحقول المعرفية لما بعد الحداثة»: إن التمازج اللامستقر الجاري بين الحقول المعرفية، في الوقت الراهن، لم يؤد حتى الآن إلى نشوء تركيبة جديدة يمكن تسميتها «ما بعد الحقول المعرفية». في هذه الحالة فإن النقد الثقافي لا يبدو حقلاً معرفياً مستقلاً بقدر ما يبدو حقلاً يشأ عن تداخل الحقول الأخرى، ومن المفارقة أن هذا الحقل يمد الحقول الأخرى بنسخ الحياة. وعلى هذا، ما هو مستقبل النقد الثقافي في ظل هذا الوضع؟ وكيف يمكن لحقل متفاعل مع الحقول الأخرى أن يحافظ على فضائه الخاص في هذه الأرض المتحركة وغير المستوية التي تتمازج فيها الحقول المعرفية؟

وبحسب ما يوضحه عدد من النظريات التي تناولت تداخل الحقول (مثل كتابات هومي بابا)، فإن احتلال الفضاء الأوسط (أو المابين) هو موقع يمزقه التصارب ويميزه الإحساس بعدم الأمان، كما أن الإبداع ينبع من الإحساس الغامض بعدم الانتماء. يحتل النقد الثقافي هذا الفضاء الهجين داخل البيئة المعاصرة للعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية إن هذه الهجنة الفكرية في رأيي هي بالضبط ما يتوجب على النقد الثقافي استثماره، مع أن هذا الأمر بحد ذاته يحمل تناقضه الخاص.

في نقاشه النقدي، يقول ريتشارد جونسون: إنه «في هذا الوقت الذي أصبحت فيه الثقافة موقعاً للتنافس بين مطامع الحقول المعرفية وللمناوشات فيما بينها من أجل السيادة، فإن هناك دوراً يترتب على النقد الثقافي أن يلعبه، إنه تخطي التعريفات التقليدية» (23: 2004). وهو يقترح أن الدراسات الثقافية يمكن أن يكون لها شرف أن تصبح نوعاً من التخصص في عدم الخصوصية، والذي يتركز اهتمامه على «تفسير العمليات الثقافية وشرحها في مجموعها، بينما تجري عبر الزمان والمكان والعلاقات الإنسانية» (267: 2004). هذا الوصف يؤكد الدور التفاعلي للنقد الثقافي، بوصفه الحقل المتداخل مع الحقول الأخرى، والذي يسد الفراغ الذي خلفته الحقول المعرفية الاختصاصية الأخرى، والذي يعرض عن التشظي المعرفي الناتج عن ذلك. الأمر الذي لم يدحل في الحسان رغم ذلك هو التشظي الحاصل من نوع مختلف، والذي يجسده وينتجه النقد الثقافي نفسه، وذلك عبر إصراره على الخصوصية السياقية المتطرفة لتوالد «مواقع الصراع». وفي الحقيقة، فإن الموضوعة المكانية للثقافة التي تثيرها فكرة «موقع الصراع»، تسلط الضوء على التعددية، وبالتالي على إمكانية حدوث اختراقات غير نهائية. في الموضوعات المفصلة التي يمكن دراستها عبر ميادين «الثقافة» العديدة، وعبر مواقع متشرة على مساحات شاسعة (جغرافياً وافتراضياً في الوقت نفسه) قد اشتعل فيها النقد الثقافي. أحد المعاني الضمنية لهذه الحركة المزدوجة التي تمارس التوسع والتشتت في آن واحد - هو ميل الحقل المعرفي إلى أن يتصرع إلى حقول ثانوية أشد اختصاصاً. وهكذا يمكن وصف النقد الثقافي بأنه مبشر على صف طويل وغير منتظم من الاختصاصات المنفصلة ولكن المتداخلة، مثل الدراسات الإعلامية، والدراسات السيميائية، والدراسات التلفزيونية، والدراسات الصحفية، ودراسات قضايا الأثوث والذكورة، ودراسات ما بعد الاستعمار، ودراسات الشتات، ودراسات التعددية الثقافية، والدراسات العرقية والإثنية، ودراسات الإعاقة، ودراسات الثقافة البصرية، دراسات الشوائب ودراسات الصدمات، ودراسات الذاكرة، ودراسات العلوم والتكنولوجيا، ودراسات الإنترنت، والدراسات العذائية، ودراسات النقاء، ودراسات السياسة الثقافية، ودراسات الموسيقى الشعبية، ودراسات الثقافة السيئية، ودراسات أخرى كثيرة وغيرها (لبيش 2004).

وعلى هذا فإن أحد التناقضات الأساسية في النقد الثقافي هي أنه في ميله إلى شحذ المزيد من مواقع الصراع الأكثر تحديداً يجسج إلى إهمال استكشاف الكيفية

التي يمكن بها لمواقع الصراع المختلفة أن تتربط رغم إنقائها على الحدود وإهمال الوصول إلى فهم شامل للكيفية التي يمكن للوقائع والممارسات والعمليات الثقافية المختلفة أن تتواشج بها وتتقاطع و«تتراقق». وفي الحقيقة، أنا غير متأكدة أن النقد الثقافي سيمتلك الأدوات البحثية للقيام بهذا في وجه التعقيد الهائل الذي يميز العالم المعاصر. وإذا كان ما يركز عليه النقد الثقافي فعلاً هو التسييس المتزايد للثقافة، فهل مازالت هناك فكرة شائعة عما هو «سياسي»، الفكرة التي يمكن أن يشترك بها كل النقاد الثقافيين على اختلاف مشاربهم واختصاصاتهم؟ إذا كان قدر كبير من روح النقد الثقافي ومخزونه المعرفي مازال مستمداً من المفاهيم السياسية ليسار الجديد في الستينات - والتي يدفعها الحافز نحو التحرر ومواقف المقاومة والهامش الذي تم تصويره برومانسية - فكم من هذا مازال ملائماً للموضع المعقد جداً للعالم المعاصر؟ ما الذي يمكن أن يقوله النقد الثقافي مثلاً حول دلالات السياسة الثقافية للتغيرات المناخية العالمية، لصعود إرهاب الإسلام السياسي، لصعود الصين والهند - وكل تطورات القرن الحادي والعشرين العالمية، التي خلخلت التقسيمات التقليدية «ليسار» و«اليمين»؟

بهذا المعنى، ربما يكون الوقت قد حان كي نبدأ نحن معشر النقاد الثقافيين بالتفكير بجدية أكبر بالتعاون عبر الحقول المعرفية كلها. وعلى سبيل المثال، كما تقول المنظرة السياسية (جودي دين) إن نقاشاً بين النظرية السياسية والنقد الثقافي قد يكون مفيداً بشكل خاص للتفكير في السياسة حين يبدو السياسي والثقافي مثل توأمين لا يمكن فصلهما. وهي تصرح أن هذا التبادل قد يساعد في التغلب على العلاقات المتحيزة داخل كلا الحقلين: قوللتعبير عن ذلك بصراحة فجأة، فإن النظرية السياسية تواجه خطر المبالغة في تبسيط بياناتها عندما تعجز عن الاعتراف بتعددية المبادئ السياسية. ويواجه النقد السياسي خطر عدم التدخل بافتراض صفته السياسية مقدماً (دين 2005: 5). ألم يصبح النقد الثقافي بالفعل منظوياً على ذاته في السنوات الأخيرة وشديد الانشغال بخطابه الخاص، ولا يشارك بشكل كاف بما تقوله الحقول المعرفية والمجموعات الفكرية الأخرى؟ ومن المثير للاهتمام أن «التعقيد» قد أصبح كلمة شائعة في مجموعة من الحقول المعرفية خلال السنوات الأخيرة. هذا يعكس الشك الفكري فيما يتعلق بالنظريات والمفاهيم، واتجاهات البحث التي يجب السعي وراءها بشكل هادف، في هذا الزمن الذي يتميز باضطرابات

ثقافية وسياسية واقتصادية على المستويات العالمية والوطنية والمحلية للحياة (مثال هانز 1992/ يوري 2003/ رونزو 2003). وبكلمات أخرى فإن الاهتمام بالتعقيد هو بحد ذاته دليل على الأزمة المعرفية للحقول. وبهذا يكون النقد الثقافي قد وقع أسيراً في وسط كل هذا، لأنه كان أحد الأعراض الملازمة له والساعي الذي أوصل الرسالة.

ومن الممكن وصف الأزمة الحالية للعلوم الإنسانية بأنها تفتقد اليقين بالنسبة لموقع المحلل الثقافي في وجه التعقيد الثقافي العالمي. فالحقول المعرفية المختلفة التي تقف في مواجهة هذا التحدي لها مواقف مختلطة. وقد قام (نستور غارسيا كمانكليني) بتحديد بعض من هذه الاختلافات على النحو التالي: «يصل عالم الأنثروبوجيا إلى المدينة على قدميه، وعالم الاجتماع بالسيارة عبر الطريق الرئيسية، وعالم الدراسات الإعلامية بالطائرة» (1995: 4).

ما أفكر فيه على أنه أسلوب تعاوني في البحث الثقافي، والذي يستطيع النقد الثقافي - بعدة حقلاً هجياً متداخلاً مع الحقول الأخرى - أن يراهن عليه، هو استخدام كل أساليب المواصلات ووسائلها - القدمان والسيارة والطائرة والوسائل الأخرى للوصول إلى هناك» أيضاً، بما فيها الهاتف الجوال وأخبار التلفزيون المسائية والخارطة السياسية وأرشفات المدينة أو النقاشات التي يمكن سماعها بالمصادفة في البار - وذلك لرسم خارطة التعقيد بطرق معقدة؛ والتواجد معاً في مكان وزمان محددين: الحالات الواقعية المتعددة التي يعيش الناس فيها، والعلاقات المتحيزة والتقاطعات بين هذه الحالات. ليس بمقدور أي باحث، كما ليس بمقدور أي حقل معرفي، أن يفعل هذا بمفرده. يجب أن يتم هذا عبر جهد تعاوني. في الوقت نفسه، فإن بمقدور الناقد الثقافي أن يميز أنه أحد سكان المدينة قبل كل شيء، وليس مجرد زائر: إن ما يحته في سعيه إلى المعرفة هو وجوده في مكان ما وسط التعقيد الثقافي العالمي؛ حيث التفاوض على مواقع صراع متعددة ومتصارعة فيما بينها سيكون مهمة لا نهاية لها. في ظل هذا الظرف المزعزع يمكن للنقد الثقافي أن يقف أمام مستقبل لا يمكن التنبؤ به.

المراجع والمصادر

Bibliography

- Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture* London Routledge.
- Canclini, Nestor Garcia (1995) *Hybrid Cultures Strategies for Entering and Leaving Modernity* Translated by Christopher Chiappari and Silvia Lopez. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Dean, Jodi, ed (2000) *Cultural Studies and Political Theory*. Ithaca & London Cornell University Press.
- During, Simon (2005) *Cultural Studies A Critical Introduction* London and New York: Routledge.
- Eagleton, Terry (2000) *The Ideology of Culture* Oxford Blackwell.
- Felski, Rita (2005) 'The Role of Aesthetics in Cultural Studies', in *The Aesthetics of Cultural Studies*, edited by Michael Berube, 28 - 43 Malden: Blackwell Publishing.
- Ginsburg, Faye D., Lila Abu - Lughod, and Brian Larkin, eds (2002) *Media Worlds Anthropology on New Terrain* Berkeley University of California Press.
- Hannerz, Ulf (1992) *Cultural Complexity Studies in the Social Organization of Meaning*. New York Columbia University Press.
- Johnson, Richard, Deborah Chambers, Parvati Raghuram, and Estella Tincknell (2004) *The Practice of Cultural Studies* London: Sage.
- Leitch, Vincent B (2003) *Theory Matters* New York Routledge
- McLennan, Gregor (1998) 'Sociology and Cultural Studies: Rhetorics of Disciplinary Identity', *History of the Human Sciences* 11, no. 3: 1 - 17.
- Rosenau, James (2003) *Distant Proximities Dynamics Beyond Globalization* Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Urry, John (2000) *Sociology Beyond Societies Mobilities for the Twenty - First Century* London. Sage
- (2003) *Global Complexity*. London: Sage. ■

الجزء الذهبية - كرونوس

إيف آلان فافر، ماري - جوزيت بنجام - بونتام

ت: د. سامية عليوي

الجزء الذهبية

Toison d'or

يعود أصل هذه الأسطورة إلى بدايات العالم الإغريقي: ويؤكد أريستارك Aristarque أن هوميروس كان يعرف حركة المغامرين من قبل، وأقدم النصوص تبين ذلك.

هذا هو السيناريو الذي احتفظ بأهم ما فيه: رأى الملك بيلياس Pélías - الذي تنبأ له الكاهن، بأنه سيخلع من عرشه من طرف رجل تكون إحدى قدميه حافية - جازون Jason الذي فقد أحد نعليه بالضبط. ولكي يبعد الملك الخطر عنه، فقد أمر جازون بأن يمضي في طلب الجزء الذهبية، وهو يعلم بأن جازون قد يفقد حياته في هذه العزوة.

مصدر الجزء الذهبية هو التيس الإلهي الذي حمل فريكسوس Phrixos - ابن ملك بيوسي Béotie - في الفضاء. لقد قدم التيس قرباناً لزوس Zeus، ومُدت جزء صوفه الذهبي على قمة شجرة، سيحرسها من الآن فصاعداً تين رهب.

جمع جازون أفضل مقاتلي الإغريق وآيدهم بهيراكليس Heraklès وأورفيوس Orphée. لقد بنى السفينة أرغو Argo. وحرس أثينا Athéna الأشغال، ونسجت الأشربة، ومنحتهم شجرة بلوط من غابة دودون Dodone ليجعلوها سارية. رحل المغامرون نحو الشرق؛ وخضعوا لعدة اختبارات، وواجهوا الكثير من المراقيل. لقد كان أول مرسى لهم في جزيرة لمنوس Lemnos، التي لا يسكنها غير النساء؛ وقد مكثوا فيها مدة سنتين، ووقع جازون في حب الملكة. كان يجب عليهم في جزيرة سيزيك Cyzique - المرسى الثاني - أن يحاربوا العمالقة الذين أرادوا سلبهم سفينتهم. وعلى شاطئ تراس Thrace، حرروا الكاهن البائس فيني Phinée الذي منعتهم النساء الطائرات⁽¹⁾ من أكله. لقد أرشدتهم فيني إلى الطريق المؤدية إلى الجزة الذهبية، والوسائل التي تمكنهم من الحصول عليها. كان يجب على المغامرين أن يمرّوا عبر قناة ضيقة، بين جرفين هائلين يضيقان لسحق السفن المعاصرة. وتمكّنوا - رغم الصّواعق - من اجتياز القناة والوصول إلى كولشيد. رفض الملك أيتاس Aétès - الذي يقع قصره عند سفح القوقاز - أن يلبي طلبهم، وأن يسمح لهم بحمل الجزة معهم؛ غير أنه قرّر أن يخضع جازون لسلسلة من الاختبارات. وفي يوم واحد، كان عليه أن يقرن ثورين يقذفان بالذهب، وأن يحرق أربعة (Arpents)⁽²⁾ غير مزروعة، وأن يزرع أسان عملاق، وأن يقضي عليها بمجرد ولادتها. وقد نصح جازون في أداء كل هذه الأعمال، بفصل البلسم الذي منحته له ميدي Médée⁽³⁾ ابنة أيتاس Aétès؛ ثم قتل الوحش الذي يحرس الجزة، واستحوذ عليها. وقد نجا المغامرون - خلال رحلة العودة - من أذية الحوريات

(1) النساء الطائرات Les Harpies: هن وحوش مجنّعة بوجه امرأة، وأجساد طيور جارحة في الميثولوجيا.

(2) Arpent: وحدة قديمة للمساحة

(3) ميدي Médée: هي إحدى الساحرات في الأساطير الإغريقية، ابنة أيتاس Aétès ملك كولشيد، وحييدة طيور (الشمس).

اللواتي دفعهن أورفيوس⁽¹⁾ Orphée بعنائه إلى الصمت. ولما وصلوا إلى بر الأمان، نذر جازون سفينته التي ارتفعت إلى السماء، وأصبحت كوكبة نجوم. تمتلك الأسطورة على هذا النحو، دلالة مضاعفة؛ فتمثل الجزء الذهبية في البداية ما يتعدى بلوغه - في الواقع - على الإنسان؛ كما ترمز إلى المقدس، الفاتن والرهيب في الوقت نفسه؛ حيث يرغب جازون في الحصول على الجزء، لكن خطر الموت يهدد جراته.

وهكذا يمكننا أن نرى في الجزء الصور الرمزية للعظمة، وللحب الحاصل، وللجمال الكامل، ولكل ما يبدو محرماً على الإنسان طوال حياته على الأرض. ولكن الأسطورة تبين أن الحب يستطيع أن يحقق ما يبدو مستحيلاً، وينجح الإنسان - عن طريق سلسلة من الاختبارات ذات الطابع التلقيني - في أن يقتحم مجال المحرمات.

ويورد هوميروس في «الإلياذة»، وفي «الأوديسا»، خاصة إشارات سريعة لهذه الخرافة، ويبدو أنه يرجع إلى قصيدة ملحمة سابقة. وكذلك الشأن بالنسبة إلى هزيبود Hésiode الذي تشهد مختلف أعماله على حضور أسطورة تشكلت مسبقاً وتماسكت تماماً. وخصّص بندار Pindare نشيداً كاملاً (La IV ème Pythique)⁽²⁾ (462 قبل الميلاد) لمغامرة جازون في مملكة آيتاس Aëtes؛ ولم يحتفظ إلا بالعناصر الأساسية منها: إخضاع البطل للاختبار، وإغواء ميدي، وغزو الجزء، ثم الرحيل مع ميدي. لقد كثف الأسطورة ليقدّم لنا - في أبيات برّاقة - الدرس الأساسي: انتصار الحب.

وألّف أبولونيوس الروديسي Apollonios DE Rhodes (القرن الثالث قبل الميلاد) ملحمة عظيمة في أربعة أناشيد بعنوان «أناشيد المعامرات Les Argonautiques»، وهو أول عمل وصلنا، يعاد فيه رسم غزوة جازون كاملة. في النشيد الأول، يأمر

(1) أورفيوس Orphée إله يوناني، اشتهر بجودة عرقه الذي كان يسحر الآلهة والأشجار والحجارة، وأن قلوب آلهة العالم السفلي للعلاظ الذين سمحوا له بالهبوط إلى عالم الموتى واستعادة زوجته يورينيس.

(2) Pythiques نسبة إلى مهرجان إغريقي كان يُقام في دلف مرة كل أربع سنوات تكريماً للإله أبولو

الملك بيلياس Pélías حازون بالرحيل، ثم تُبنى السفينة آرغو Argo. ويرسم في النشيد الثاني، تعيرات العروة الهائية إلى غاية وصوله إلى كولشيد. وتشكل الاختبارات التي أحضع لها جازون مادة النشيد الثالث. وفي النشيد الرابع، استحوذ جازون على الجزة، وقام برحلة العودة. يعرض أبولونيوس، ذوقه الحي لمعرفة الأساطير في لغة علمية مهتبة. وعلى الرغم من طابع هذه الملحمة الدوري، فإن أبولونيوس تابع جمالية أسناده كاليمارك Callimarque المجلّة؛ إنه يقرّب بين أجزاء من عقريات مختلفة بمهارة، ويمزج البسيط والأصيل مع الملحمي. ويعرض الجزة الذهبية قائلا:

«لقد كانت الجزة التي بحجم جلد ثور شاب
أو كهذا الأيل الذي يسميه الصيادون الطيبة⁽¹⁾ achæenne
ويلامس ذهب صوفها قدمي البطل
تغطيها كبة الذهب وتثقلها»

«C'était la Toison aussi grande que la peau d'un jeune bœuf
Ou de ce cerf que les chasseurs nomment la biche archaïenne,
Et jusqu'aux pieds du héros descendait l'or de la laine
Les flocons d'or l'en couvrait et l'alourdissait»

ويذكر تيوقريط Théocrite - دون تأخير - في غزليته الثالثة عشرة (Hylas)، والغزلية الثانية والعشرين (Les Dioscures)، بجرأة المفامرين وكثرة الأخطار. وباشر فاليريوس فلاكوس Valérius Flaccus (نحو 70 قبل الميلاد) بدوره برواية الغزوة مقلداً في كتب «معامريه Argonautica» الثمانية - التي لم ينهها بحرية كبيرة - عمل أبولونيوس الروديوسي

منحت الجزة الذهبية في العصر الوسيط اسمها لأشهر تطيمات الفروسية. وابتدع دوق بورغوي Le Duc de Bourgogne - يوم 10 كانون الثاني 1430 م، سروجس Burges - تنظيم الجزة الذهبية. كما أراد فيليب الطيب Philippe le bon أن يعيد -

(1) Achæne: منطقة في اليونان القديمة، دمرها الرومان.

من خلال هذه الصورة - ذكرى الحروب الصليبية؛ فكانت الجزرة تمثل القدس التي ينبغي تحريرها من الحوثة الذين يرمر إليهم بالتين.

لكن زخرفة غزوة هذا العقد الساحرة، تصبح بسرعة مادة للطموحات والمكائد وهكذا يتناول سيرانو دو برحراك Cyrano de Bergerac هذه الأسطورة في « الرسائل الساخرة»⁽¹⁾ Les Lettres Satiriques، و بطريقة طريفة في الرسالة العشرين: « عن حلم D'Un Songe » (1654 م)؛ حيث يرسل - في حلمه - إلى العالم السفلي، ويصور جaron المندمشم تماماً لوجوده بين جماعة من حاشية الأمراء الإسبان، الذين تسعى كل مؤسساتهم إلى الحصول على الجزرة.

وكتب كورناني Corneille في هذا الموضوع مأساة «غزوة الجزرة الذهبية La Conquête de la Toison d'Or» (1660 م)؛ حيث حور نهاية الأسطورة، وجعل أيتاس Aétès يخشى من أن يسلبه أعداؤه الكثيرون الجزرة:

هذا الكنز الذي تربط فيه الآلهة أقدارنا

والذي يؤد أن يسلبنا إياه عدد من جيراننا العيورين» (1, 2)

«Ce trésor où les dieux attachent nos destins

.Et que veulent ravir tant de jaloux voisins»

ساعد وصول جازون، الذي حارب إلى جانب أيتاس، على أن ينتصر، وأن يحفظ هذا الطلب الذي يتوقف عليه قدر تاجه. وربطت الآلهة منتها عليه بامتلاكه للجزرة؛ ولكي يكافئ جازون، فقد وعد - في قسم - بأن يهب الطلب كل ما يطلبه، وهذا الأخير يتمنى الحصول على الجزرة. ولم يوافق أيتاس على هذا الطلب؛ غير أن قسمه أجبره على أن يسمح لجازون بمحاولة الحصول عليها. فكتفت ميدي الأخطار التي تنتظر كل من يتجرأ على وضع يده على الجزرة. ونصح جونون Junon جازون بكسب قلب ميدي التي ستضعف الرقي السحرية التي تحمي الجزرة. لكن جازون كان قد وعد الملكة هيسيبيل Hypsipyle - التي ما زال يحتفظ لها بعض المحبة - وهو محتار بنها ومن ميدي. من جهتها، بقبت ميدي وفيه لواجبها:

(1) ساحر Satirique: عمل شعري عادة، يسحر فيه الشاعر من تصرفات معاصريه، أو يعصم اصنامهم.

«لن أخون أبداً وطني، ولا والدي
قدر الأمة مرتبط بالجزء» (II, 2)

«Je ne trahirait point mon pays et mon père;

Le destin de l'Etat dépend de la toison.»

خرج جازون من الاختبارات منتصراً. غير أن ميدي التي تحبّه بشغف، أحسّت بالعيظ لتفصيل هيسبييل عليها، واستحوذت على الجزء، وحثّت جازون: على أن يختار بين الحب أو المجد! بأن يتخلّى عن الجزء من أجل حبّ ميدي، أو أن يأتي لقتلها ويأخذ الجزء!

انحنى جازون، وانسحب على سفينته. وتنازل عن المجد في سبيل الحب. أما ميدي فقد جاءت لتمنحه الجزء - استعار كورناي هذه الجزئية من دونيس الميليزي Denys Le Milésien - ولأجل الحب فقد تخلّى البطل عن مثاليته البطولية؛ أما بالنسبة إلى ميدي، فإنّ الحب والمجد يتساويان عندها.

وفي العصر الحديث، تبنى الكاتب النمساوي فرانز غريلبارزر Franz Grillparzer الأسطورة بحرية كبيرة في الثلاثية، «الجزء الذهبية Das Goldene Vlies» (1818 - 1821م). وأسس مسرحياته الثلاث على فكرة أن الجزء لن تتوقّف عن إلحاق المصائب بمن يملكها، ما لم يتمّ إرجاعها إلى معبد دلف Delphes، المكان الذي تمّت سرقتها منه. يحكي مضيف (Der Gastfreund) حكاية فريكسوس Phrixos الذي لجأ إلى معبد دلف، وتلقّى في حلمه الأمر بالحصول على الجزء وحملها إلى كولشيد؛ هناك يوجد مضيف الملك آيتاس الذي قتله ليأخذ منه الجزء؛ وتنبأت ابنته ميدي بنتائج هذا الجرم المشؤومة. ومذّ المعامرون (Die Argonauten) غزوة جازون الذي يريد أخذ الجزء إلى اليونان.

ولم يستطع آيتاس الاعتماد على مساعدة ابنته، التي شغفت بجازون، وأنقذت حياته؛ فأخذ جازون الجزء بفضل مساعدتها، وعاد إلى اليونان بصحبته. وأصبحت ميدي (Medea) بعد عدّة سنوات أمّاً لطفلين، وانتبهت إلى أن جازون سيطلقها. ولكنها حثّت على قتل منافستها كريز Créüse وعلى تهديم القصر؛ ثمّ

قتلت ابنها لكي تجسهما العبودية. ورحل جازون إلى المنفى، بينما أرتة ميدي الجزء الذهبية التي تنأهب لحملها إلى معبد دلفي.
ولم تتوقف الجزء - كأبي طلسم مؤذ - عن حمل سوء الطالع؛ إذ لا يبقى انتهاك المحرمات دون عقاب. وينبغي أن يبقى المقدس خارج قبضة البشر.

البليوغرافيا:

Apollonios de Rhodes , *Argonautiques* , Paris , Les Belles Lettres , I - III , 1974 - 1980

Corneille , *Théâtre Complet* , Paris , Gallimard , Bib de la Pléiade , tome II , 1950.

كرونوس Cronos

بقلم: ماري - جوزيت بنجام - بونتام

Marie - Josette Benejam - Bontems

خاصية الأسطورة الأدبية هي بحث - ولو لفترة، عبر غلاف أسلوب 'هش' - عناصر نموذج أصلي، تحافظ على بنيتها العامة، حتى وإن حظيت إحدى المعطيات بامتياز الظروف التي تشد الانتباه نحو الأسطورة الأصلية. وتحوّل هذه الإضاءة الجديدة - معنى القصة دون المجازفة بوحدها - في تلميع ألوان صورة النموذج الأصلي المحتفظ به من بين كل العناصر الأخرى التي تمت خسارتها. وهكذا تحدث التحولات التي تسمح ببقاء الأسطورة عبر الزمن.

لقد دخلت أسطورة كرونوس الموروثة عن الشرق الأدب الإغريقي، بفضل هزيود Hésiode الذي يوضح هذه الظاهرة. وطلّت ملحمة هذا الإله القديم تعرض خلال عدة قرون بصورة متتالية في معرض نشأة الكون وبهايته، من قبل أن تخضع للتحليل الفلسفي؛ حيث تستغل كل هذه الافتراضات. تحولات الأسطورة هذه مشهدة إلى حد أنها سجلت في العنايات الإغريقية مع هزيود وبندار Pindare، ثم في النثر الفلسفي مع أفلاطون Platon.

أسطورة كرونوس هي أسطورة الملك الإلهي. وحين جعل هزيود كرونوس في «شجرة أنساب الآلهة théogonie» أول ملك للآلهة، كان قد استلهم ذلك على الأرجح

من أسطورة حورية Hourrite بعنوان «ملك في السماء La Royauté au ciel»، التي تروي صراعات الآلهة من أجل السيادة. وتقدم هذه الصيغة العنيفة والحالكة صورة الإله بشكل نهائي. وفي الواقع، يرجع كومربي Kumarbi أهم مأساة أسطورة إلى هذا النموذج البدني الحوري Hourrite: ملك السماء المخلوع من طرف ابنه، وتهجين الألوهية السماوية من طرف المنتصر الشاب، واستخدام «مستحاثات الأزمنة القديمة»، وأخيراً تنحية البطل الأخير من قبل أبنائه. ويظهر نظام جديد في العالم الذي أقصى الآلهة القديمة إلى زاوية النسيان، في اللحظة التي هزم فيها كرونوس «كومربي» من قبل Zeus - Teshub. وتحفظ الآلهة القديمة - التي تلعب دوراً جوهرياً في نشأة الكون - بمكاتها في الأساطير، حين يتم طردها من قبل الآلهة الأكثر شباباً. ويشكل كرونوس بن أورانوس Ouranos والـد زوس Zeus نقطة اتصال بين عهدين: العهد الذي بدأ مع شاو Chaos، وذلك الذي افتتحه زوس.

ويحرص هذا الوضع اللافت للانتباه هزبوت على أن يجعل من عهد كرونوس تاريخ ظهور «السلسلة الذهبية» على الأرض إلا أن السلسلة الأولى التي خلقها الحالدون تنتمي إلى أسطورة شرقية أخرى، تعرض تجارب الآلهة المتعددة للحصول على إنسانية غير معرصة للمذلة. ومهد هزبوت، بوصف السلسلة الأولى - الأكثر كمالاً - تحت حماية إله قديم، لمصالحة ستمح إله «السلسلة الذهبية» وظيفة سلمية فيما بعد في الواقع، ويخرج من تركيب هزبوت «كرونوس» ذو وجهين: مرعب، في شجرة أنساب الآلهة التي تروي الصراعات السلالية المظلمة، وراعٍ لـ «السلسلة الذهبية» من السماء، في «الأعمال والأيام Les Travaux et les jours».

إن الصفة الثانية هي التي سيسترها الموروث الأورفي - فيتاغوري - Orphico Pythagoricienne: إنه يهبطنا ترحمة لأسطورة كرونوس يجهلها هزبوت؛ حيث عفا زوس - حسبها - عن الإله القديم، وانتزع من التتر Tartare، ونصب ملكاً للسعداء في الجزر السعيدة. وستحلد أولمبية بندار الحادية عشرة ملك كرونوس في السماء، بتغيير معنى الأسطورة التي ستحوّل من نشأة الكون إلى نهايته. وسترسم أسطورة الأولمبية الحادية عشرة مركزة مقرات الأرواح الثلاثة: - بعد موتها - الأول؛ حيث لا وجود للحزن، وهو محجور لـ «الأحيار»؛ والثاني كله بؤس، وهو مخصص لـ «الأشرار»؛ والثالث، للغبطة النهائية، وهو مفتوح أمام الأرواح المحررة من كل تناسخ: إنه «صرح كرونوس». يقع هذا الصرح في الجزر السعيدة على شاطئ مياه المحيط؛

وهذا المكان ذاته، خصصه هزيود قبلاً للأبطال ذوي الأقدار الاستثنائية. في هذه الجنة؛ حيث تيسر الرطوبة والتور طبيعة رائعة، ويعيش السعداء حياة إلهية بعيدة تماماً عن مراحل المصير، ويرمز «القصر» لملك كرونوس. وكمملك للسعداء، فإنه يشغل برفقة مستشاره رادامانت Rhadamante - قاضي الموت - مكانة ذات امتياز مطابقة لوضعه كإله قديم. ولا تنافس صلاحيته العجيبة التي تتيحها له أقدميته صلاحية زوس. وأصبحت الجنان الهومييرية والهزيودية [التي تمت إعادة تفسيرها في «السماء» الأورفية - الفيتاغورية] مروحة⁽¹⁾ قدر الإمكان. وصارت الأسطورة جاهزة لتحوّلها الأخير الذي سيخضعها له أفلاطون.

وكان وفاء الفيلسوف لهزيود كاملاً، وتكمن قيمته في «شجرة أنساب الآلهة» في جعل تماسك الأسطورة كبيراً، وذلك بتوطيد العلاقة بين «السلالة الذهبية» وبين كرونوس أسطورة العصر الذهبي المعروضة بهذه الصورة، وهي رسم لنظام عيش مثالي للكائنات الحية تحت الحكم المباشر للإله (السياسي - Le Politique, 271 d - 272d).

وستسمح المرحلة الفيتاغورية التي محت مظهر كرونوس الحالي نهائياً، بوضعه في نهاية التطور الروحي لـ «الظاهرين»، ولأفلاطون أن يتصور هذا الإله القديم ككميل لنموذج العالم الأولي الكامل. ووجود إله بين الكائنات هو مصدر سعادتهم وتفسير لها (العصر الذهبي l'âge d'or).

ويقترح أفلاطون في كتابه «القوانين Les lois» ترجمة وهمية لأسطورة «السياسي Le Politique»؛ حيث يعرض كرونوس على أنه مشرع حنّ، ولكي يتجنب طغيان السلطة الملازم للبشر، فقد قرر أن يعهد بإدارة الدول إلى «كائنات من سلالة عليا، وأكثر ألوهية، هم الشياطين» (Lois 4, 713 e - d).

وكانت نتيجة هذه الإدارة الإلهية: السلم، والعدالة، والرخاء. وكانت «أسطورة كرونوس» في نهاية التفسير الأفلاطوني، أسطورة الحكم الإلهي المدرك على أنه الحكم الحكيم، الجدير بتحقيق «سعادة الجنس البشري» (Loes 4, 713 e).

(1) روحن الشيء Spiritualiser: جعله روحياً أو روحانياً أو طهره من العوامل المادية والحسية

وهنا يتوقف تاريخ أسطورة الإله القديم الكبرى حيث تُرجع نظرية بشرية الآلهة - التي تقلص الآلهة إلى مجرد ملوك قدامى، أحسنوا إلى البشر الذين حملوا امتنانهم لهم على المذابح - حكاية كرونوس إلى الصراعات السلالية الأولى. إنها مع الأسف ترجمة فقيرة، مثمثة كثيراً في العصر الهيليني⁽¹⁾ الذي احتفظ به مؤلفو كتب الأساطير (Les Mythographes)، والذي تبنّاه إينيوس Ennius، بروما. وحدها تحفظ كتب الأساطير الـ (Cronia) أعياد كرونوس، تحفظ في التراث الشعبي ذكرى إله قديم، حكم في السماء كما في الأرض، في الرخاء والسعادة، قبل عهد النظام الاجتماعي والطبقية. في الواقع، كان ينبغي للاحتفال به، إلغاء اختلاف المراتب، وتعليق نشاط المحاكم، وإقصاء الحصومات والحروب، وإيقاف كل فعل، كما لو أن العصر الذهبي المنسي قد عاد من جديد... وضمنت هذه الاحتفالات المتخذة كنموذج لإصلاح «أعياد زحل»⁽²⁾ بروما في سنة 217 قبل الميلاد (Saturne)، بقاء أسطورة كرونوس أفضل مما ضمنه لها الأدب

الببليوغرافيا:

- Hesiodé, théogonie. Travaux et Jours, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
Pindare, Olympiques, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
Platon, Le Politique, Paris, Les Belles Lettres, 1960.
H.G. Guterbock, Kumarbi Mythem vom Churristischen Kronos, New York, 1946.
P.M. schuhl, La Fabulation Platonicienne, Paris, Vrin, 1968.
P. vernant, Les Origines de la pensée grecque, Paris, 1962, «Le mythe J Hésiodique des ages», Revue d'Histoire des Religions, 1960.
p. Vidal Naquet, «Temps des dieux et Temps des Hommes», R.H.R., n157, 1960.
P. Walcot, Hesiod and the Near East, Cardiff, 1966 ■

(1) العصر الهيليني Hellinistique: حاصن بتاريخ الإغريق وثقافتهم بعد الإسكندر.

(2) أعياد زحل Les Saturnales أعياد خلعة ودعارة عند الرومان.

سيمياء شارلز ساندرسون بورس

قراءة أولية^(*)

د. آمنة بلعلي

يمارس الفكر الإنساني عمليات التحويل في المعارف التي يتلقاها، ليكون الموسوعة القابلة للتحسين في أية لحظة؛ فالأفكار والمفاهيم والمصطلحات يصل بعضها بعضاً، وينمو وفق نظام حلقي حلزوني، يعاود أحياناً ويجتد معاوداته في أحيان أخرى، لي طرح منظومات فكرية تثير إشكالياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها؛ لكنها تبقى على الرغم من خصوصيتها على صلة بالنواة المعرفية التي أنتجتها؛ فهل يجوز لنا أن نقول إن نظرية ما عجزت عن أن تؤدي دورها في التطورات التي عرفها البحث في القضايا ذات الصلة بإشكالياتها أو مفاهيمها أو حتى باصطلاحاتها؟

إنه تساؤل بدا لي، فصنفت إشكاليته استناداً إلى طرح الباحثة آن إينو Anne Hénaut في كتابها (تاريخ السيمياء)، الذي ترجمه الدكتور رشيد بن مالك، حول إهمال الدارسين الرائد الكبير في فلسفة العلامة والدلالة الأمريكي شارلز ساندرسون بورس، Charles. S. Peirce في خضم البحث السيميائي المعاصر، بحيث أرجعت سبب الإهمال لاعتقاد بأن أعمال بورس، وإلى عهد قريب جداً، لم تؤد أي دور في

(*) كتب هذا البحث سنة 2004 ولم ينشر، كما لم تحدث فيه إلا تحليلات شكلية طفيفة.

التطورات التي عرفها البحث النظري (أي الحاص بالسيمانيات اللسانية)⁽¹⁾. غير أن الدور الكبير الذي لعبته نظرية بورس في البحث السيميائي المعاصر، يمكن ملاحظته بدءاً من اعترافات جاكوبسن Jakobson وجوليا كريستيفا Julia Kréstiva بفضلها إلى تحيين ذلك المفضل ضمنياً في مراجعة بارث ROLAND BARTH للنموذج اللساني، وجاك فانتاني Jacques fantanille للسيمانيات السردية، ومن خلال الاتجاه الإيطالي عند أمبرتو إيكو Umberto Eco؛ مما يعني أن جزءاً كبيراً من السيميائية الأوربية يديس إلى بورس، على الرغم من الترويج المبالغ فيه للسيمانية المحايثة على حساب اتجاهات أخرى قاربت العلامة وتعاملت مع مسألة المعنى.

إن ما ميّز سيميائية بورس في العالم، والعالم العربي أنها لم يكن لديها ذلك البريق الإعلامي الأكاديمي الذي تمتلكه السيميائية السردية مثلاً، كما أنها لم تحط بما حظيت به سيميولوجيا التواصل وتطبيقاتها من خلال الملصقات الإشهارية والكاريكاتير التي أصبحت لسهولتها أكثر حذباً للطلبة والباحثين؛ ولذلك بقيت سيميائية بورس ممسوحة الهوية على الرغم من الأثر الكبير الذي مارسه تفكيره الكلي في العلامة، وما اتصل منها بالدلالة والتداول، مثلما نلاحظه عند أمبرتو إيكو. كما قد يعود ذلك إلى عدم الفهم الذي يجد الباحث نفسه فيها وهو يقرأ مقتطفات مما قاله عن العلامة، وجزئيات لا يمكن فهمها إلا من خلال فهم الخلفية الفلسفية لنظريته.

إن ما قدمه بورس يكتسب قيمته العلمية من التحولات والاستثمارات التي حدثت لمقولاته، خاصة المتعلقة بتولد الدلالة وتبعها في نظام دلالي معين، بوصفها سيرورة معقدة تقتضي نشاطاً تأويلياً يوازي ذلك التعقد، الذي هو ليس مجرد انتقال من علامة إلى أخرى تفرصه علاقات وعمليات معينة داخل النسق، ويقتضي فعلاً تأويلياً يتأرجح بين تلك العلاقات والعمليات، كما هي الحال في السيميانيات السردية مثلاً.

(1) أن ايديو، تاريخ السيميائية، ترجمة: رشيد بن مالك، منشورات مخير الترجمة والمصطلح، جامعة الجزائر ودار الأفاق، الجزائر، 2004، ص 14.

وغني عن البيان أن فهم الطواهر والنظريات والمناهج فهماً جيداً لا يتأتى باختزالها، والتركيز على بعض جزئياتها؛ ذلك أن فهم الجزئيات مشروط بإدراك الكلّي الصادرة عنه، ولأن كثيراً من مشكلاتنا يعود إلى عدم ربط الجزئيات المفكر فيها بالكلّيات الصادرة عنها، ومازلنا نلحظ اهتماماً باتجاه معين أو منهج أو جزء من منهج، وتنعصب له أكثر من الداعين إليه، وعليه فإن كثيراً من المقولات والمفاهيم المرتبطة بنظرية السيمبانية، وخاصة ما له علاقة بنظرية بورس، ما يزال تفكر فيها باعتبارها جزئيات منعزلة عن الإطار الكلّي الذي صدرت عنه، أو بطريقة تجريدية، بحجة الطرح المنطقي المجرد الذي عرص به بورس فهمه للعلامة.

ومن أجل ذلك نسمى في هذه القراءة الأولية إلى إعادة طرح سيمبانية بورس بطريقة مبسطة، للوقوف على مجهود هذا السيمباني الذي يعد استثمار مفاهيمه مدخلاً مهماً لقراءة تراثنا من أجل فهم أعمق.

قام التفكير الفلسفي البورسي على إعادة نظر شاملة للفكر من أجل تجاوز الإشكاليات الوهمية التي كانت محور التفكير الميتافيزيقي، الذي كان يعتبر الأشكال التي تظهر بها الأشياء مجرد ظواهر بعيدة عن الحقيقة، ويرد جميع الأشياء إلى شيء واحد هو الحقيقة، ويدعو ما عداه خداعاً ومظاهر لا أصل لها، كما كان ينبذ التعدد والتباين والاختلاف، ويرفض أن يرى في موضوعات الحس أصلاً أو حقائق؛ بحجة أن موضوعات الحس كثيرة يعترض بعضها بعضاً ويناقض بعضها بعضاً، وهي لا تبقى على حال، فهي دائمة التغير والتبدل، تظهر وتختفي، تقترب وتبتعد، ولكل منها حدته وشخصيته، وكأن كلا منها قائم بذاته، مستقل مفصل عن سواه، ولكل منها وجود مستقل عن غيره⁽¹⁾. ولعل هذا ما جعل بورس يؤكد هذه القضايا التي تنكرها الميتافيزيقا، فكان ذلك جوهر انطلاقة، وانصب سعيه على وضع نظرية علمية معاصرة للدلالة؛ فكان موقفه من الطرح الميتافيزيقي لمفهوم الحقيقة من جهة، ومن منهج البحث عن المعنى من جهة ثانية، هو أساس نظريته التي اتسمت بالواقعية والعقلية والعلمية، وهذا يعني أن بورس لم يكن يهدف إلى طرح مسائل وقضايا

(1) يعقوب فام، البراجماتيزم أو مذهب للدافع، دار للحدثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2 بيروت.

1985 ص 175/174/73.

جديدة أخرى، بقدر ما كان يستهدف إيجاد طريقة مغايرة للتفكير في المسائل المعهودة، من أجل توضيحها وتقريبها من الواقع وجعل الإنسان يستفيد منها في حياته؛ أي أنه كان يسعى إلى إيجاد منهج في التعرف.

استمد بورس هذا المحي في التفكير الفلسفي من فضاء الاشتغال الفكري الذي أسس للظاهراتية *phénoménologie* التي ارتبطت بهوسيرل Husserl في نهاية القرن التاسع عشر، هذا الفضاء الذي أسفر عن عملية إحياء لفلسفات سابقة كالكانطية الجديدة، وتم التأسيس الفلسفي للمنطق والرياضيات، وكانت العلاقة بين المنطق والرياضيات مثلما يرى طه عبد الرحمن قد اتخذت في نهاية القرن 19 صورة رد أحد العلمين إلى الآخر، فكان الرد الرياضي عبارة عن استخدام مناهج الجبر وآليات الحساب في صياغة المسائل المنطقية، ما أدى إلى نشوء فرعين للجبر، هما: جبر الفئات وجبر العلاقات، ويمثل هذا الاتجاه بورس وآخرون⁽¹⁾، كما شهدت الفترة نفسها التأسيس الفلسفي للعلوم الاجتماعية أو ما عرف بالعلوم الروحية، وكان هوسيرل قد ثار على النزعة السيكولوجية في كتابه فلسفة الحساب (1891) بتبنيّه وجهة منطقية في كتابه (أبحاث منطقية) الذي يعدّ أول عمل في الممارسة الظاهراتية، إضافة إلى تصدي الكانطيين الجدد لهذه النزعة، وتبسيط الأبحاث الظاهراتية الضوء على ماهية المعرفة، والعلاقة التي تربط بين الذات والموضوع أثناء المعرفة، والمعنى الذي يتأسس تدريجياً⁽²⁾.

تأثر بورس بكل هذا الزخم وغيره، ما جعله يؤسس لطريقة جديدة في التفكير سماها براغماتيزم *pragmatisme*، معلناً ذلك في مجلة *popular science* monthly وذلك سنة 1878، حيث أكد فيها العلاقة المنطقية بين هذه الفلسفة والواقعية، ولذلك عارض الفكر الأفلاطوني المثالي المجرد، كما أكد أهمية الكلّي من خلال النتيجة التي توصل إليها في تفكيره، والتي تؤكد أنه لا توجد معرفة

(1) يراجع طه عبد الرحمن، السلس والميران أو التكوّن اللطفي، المركز الثقافي العربي، ط1 بيروت، للدار البيضاء 1998 ص 174.

(2) يراجع: نادية بوفعة، فلسفة إيمود هوسيرل، نظرية الرد الفيومبيولوجي، تقديم عبد الرحمن بوقفان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 2005 فيه تفصيل.

محدودة، لذلك لا بد أن تتخذ العوالم وجودها الواقعي بما في ذلك الميتافيزيقا والمنطق والفيزياء، فيجب أن تكون حقائق ملموسة، ونتيجة لهذا الموقف من الميتافيزيقا، تبينت له، كما وضحت ذلك كلودين تيرسولين **Claudine Tiercelin**، عدة حقائق وهي:

1- إن الإنسان لا يملك القدرة على اكتشاف المعارف النفسية، وبالتالي لا يملك سلطة استبطانية **introspective** تلاحظ بها الذات ما يجري من شعوريات لوصفها، لأن ذلك ضرب من المثالية والنفسية المغرقة، ذلك أن كل معرفة عن العالم الداخلي هي نتيجة عن تفكير برهاني استدلالي ناتج عن إسقاط معرفتنا بالعالم الخارجي.

2- ليس لدينا القدرة على المعرفة المباشرة والكاملة للأشياء الموجودة في أذهاننا، لأن كل معارفنا مرتبطة منطقياً بمعارف قبلية سابقة.

3- ليس للإنسان القدرة على تصورات قبلية للأشياء المطلقة وغير المعروفة، أما الحدس **intuition** فعلى الرغم من أن بورس لا يرفض وجوده في حد ذاته، إلا أنه يشكك في أن يصلح فعلاً ليكون قاعدة لمعارف أخرى، لأنه لا فرق بينه وبين معارف أخرى إلا بواسطة الإحساس، من خلال الاستماع إلى المعنى المنطقي لا المعنى النفساني.

4- ليس للإنسان القدرة على التفكير دون علامات⁽¹⁾

ولذلك رفض بورس النزعة الداتية المردانية، ورأى أن الطريقة الوحيدة لمعرفة ظواهر العالم الداخلي هي العودة إلى ظواهر العالم الخارجي، ومن هنا نفهم سر رفضه للحدس الذي رأى فيه أرسطو أساس المعرفة المطلقة، لأنه معرفة أولى لا يمكن إثباتها، كما رفض المجهول **l'inconnaissable** الذي أعطاه كانط أهمية، لأنهما يؤكدان وضعية الغموض، وهي الحالة التي تميز الميتافيزيقا وتميز أيضاً أفكار الإنسان، الذي يعكف على استنتاجات وهمية بين المعتقدات التي لا تختلف إلا في طريقة التعبير؛ لأن الطابع السيط للذات يجعل الإنسان لا يستطيع أن يميز بين الأفكار الواضحة والأفكار التي تبدو واضحة⁽²⁾.

(1) voir Claudine Tiercelin C.S Peirce et le pragmatisme; PUF PARIS 1993 p13-15-17.

(2) Ibid p 26-27-28-29

إن هذا الرفض المسوّغ هو الذي قاده إلى نظريته التي تجعل الإنسان يصل إلى الدرجة الثالثة من الوضوح، ولذلك كان مدوّه الأساس هو ما عبر عنه في المقالتين اللتين نشرتا في نوفمبر وحتاني 1877 و1878 وهما: كيف نجعل أفكارنا واضحة؟ وكيف نثبت الاعتقاد؟ ومن خلال الإجابة عن هذين السؤالين جعل من البراغماتية طريقة فعالة لتوضيح وإثبات ما كان خيالاً من ظواهر وأفكار تعشش في الذهن ونعتقدهما، وتساءل عن الفكرة الواضحة، وأجاب: إنها «تحديد الآثار العلمية التي نعتقد إمكانية صدورها عن موضوع تصورنا، فتصورنا لهذه الآثار كلها هو التصور الكامل للموضوع، فإذا كان لفكرتين اثنتين الآثار نفسها، وإذا ترتب عنهما الحدث نفسه أو النتائج نفسها، فإنهما لا يكونان في حقيقة الأمر سوى فكرة واحدة، وإذا كان للفكرة نفسها آثار أو نتائج مختلفة، فإنها تشكل في الواقع فكرتين أو أكثر تبعاً للحالة»⁽¹⁾.

ولاحظ بورس مفهوم الاعتقاد عند غيره من الفلاسفة مثل سبنسر الذي كان يقول إن معظم معتقداتنا التي نؤمن بها ليس لها صور حسية نستطيع أن نردها إليها، فالحرية والاختيار مثلاً لا يمكن للذهن أن يجد لهما صورة أو شكلاً ذهنياً نستطيع أن نوضحهما به، وما دام الأمر كذلك فعلينا أن نوفر على أنفسنا عناء البحث في وجود هذه الأشياء، إذا ما كانت من بين عناصر الموجودات، والكون، وهل لها وجود في الخارج، أو هي مجرد خيالات وأوهام نستطيع أن نعفي أنفسنا من عناء البحث فيها⁽²⁾ غير أن بورس نظر إليها من خلال مبدأ هو: إن معنى أي اصطلاح أو فكرة ليس له صور حسية، إنما هو أثر هذه الفكرة أو الاصطلاح في المحسوسات؛ أي في الاختبار والملاحظة، مثل الكهرباء التي هي موجود حقيقي حتى وإن كان الذهن لا يستطيع أن يتخيلها، فإننا نشاهد آثارها وعملها في الحياة اليومية، ونستطيع أن نتنبأ بآثارها المختلفة والمتباينة؛ فليس للكهرباء أي صورة أو شكل ذهني، ولكن لها عملاً تؤديه، فهي ما نستطيع أن نتجّه من الآثار سواء أكانت هذه الآثار والأعمال

(1) جيرار دولودال، بيرس أو سوسير، تر: عبد الرحمن بوعلي، مجلة العرب والفكر العالمي ع3 مركز

الإنماء القومي، بيروت 1988 ص115.

(2) البراجماتيزم أو علم النرائع ص 144-145.

مفيدة للإنسان أو مضره⁽¹⁾. وسوف نرى الأثر الذي ولدته هذه المراجعة لهذه الأفكار في تقسيمه للعلامة، ومفهومه للمؤول باعتباره أثراً، انطلاقاً من أن كل اصطلاح هو true حقيقة، إذا كان له موضوع، وكل موضوع له وجود واقعي real إذا كان ينتج بعض النتائج في الواقع، وإلا فلا معنى للاصطلاح أو للعلامة ولا وجود لموضوع أو شيء؛ فكل شيء يؤدي عملاً معيناً له وجود حقيقي، وللإسم أو الاصطلاح الذي يطلق عليه معنى في عالم المعاني.⁽²⁾

وإذا كان معنى الاصطلاح يكمن عند بورس فيما يؤدي إليه من عمل، وهو الدليل على صدقه، ندرك سرّ اهتمامه بالعلامة التي هي معالم تقود العقل إلى التصرف والسلوك؛ أي إلى عمل ما، والدليل على حقيقة العلامة كشيء هو أثرها وعملها ووظيفتها، لذلك قضى بورس جزءاً كبيراً من حياته يشرح ويوضح كيف يتم ذلك العمل بدءاً من كونه إمكاناً إلى أن يتجسد موضوعاً من خلال قانون رابط هو الأثر، وفي الوقت نفسه الفكرة التي ليست لها حقيقة في ذاتها إلا باعتبارها خطة للنشاط ولإحداث الأثر في العالم المحسوس.

لقد وضع بورس بتفكيره هذا حداً بين المعرفة والعلم، فإذا كانت المعرفة قد عجزت عن أن تثبت في كل الأشياء، ولم توصل الإنسان إلى راحة الاعتقاد، فالعلم هو الوحيد الكفيل بثبيت الاعتقادات، وهو نفسه المنهجية البراغماتية، التي تنطلق من نقد الشك الجذري، وتؤمن بضرورة الانطلاق من الحكم المسبق، لأن كل معرفة تنبى على معرفة سابقة، وذلك من أجل تجاوز الشك، والوصول إلى تثبيت الاعتقاد حتى يكون الإنسان مستعداً للفعل.⁽³⁾

لا يكون ترسيخ الاعتقاد بالطريقة التي تنفي المذهب العلمي وتكرس السلطة والقلبية؛ لأن هذه الطريقة لا تستطيع ردّ الشك، وثبتت المعتقد لكونها ليست منطقية، وأن يعتقد كل شخص بما كان يعتقد سابقاً، يتناقض وطبيعة المعتقدات ذاتها التي هي في تغير وتحول مستمر، كما أن سنّ المعتقدات وعمليات تلقينها التي

(1) ينظر المرجع نفسه ص 146.

(2) يراجع البراجماتزم ص 148.

(3) Claudine ;Peirce et le pragmatisme p83-84.

مارستها السلطة الدينية (الكنيسة) باعتبارها الأصلح للمعرفة، هو نوع من العنف الفكري الذي يمارس على العقل؛ لأن كثيراً من الاعتقادات التي رسختها لا يمكن استساغتها، لعدم توافقها مع أبسط قواعد المنطق. كما أن الطريقة القبلية المطلقة أيضاً هي وسيلة مبالغ في حرية الاعتقاد بما نريد، وهي أيضاً ليست منطقية، لأنها توهم الإنسان بالاعتقاد والتظاهر به فحسب⁽¹⁾.

وانطلاقاً من فكرة الموجودات الحقائق التي تفرض علينا نفسها بالتأثير فينا وفق قوانين منتظمة، وبما أننا نحسّ بها بطريقة مختلفة، رأى بورس أنه من الضروري اللجوء إلى العقل والتجربة للوصول إلى نتائج صحيحة. والتجربة التي يعينها هي تحربة المنطق القائمة على الاستدلال بأقسامه الثلاثة: الاستقراء والتعميم والقياس، ذلك أن الاستدلال هو جوهر المنهج العلمي وأداته؛ لأنه يسمح لنا بملاحظة مجموعة من الأشياء، واقتراح قاعدة تشمل حتى الأشياء التي لا نتمكن عادة من ملاحظتها، وهذا النوع من الدراسة الكلية هو الذي يمكننا من التعميم ثم التطبيق على الجزئيات، مثلما فعله في دراسته للعلامات؛ حيث إن ما يكسبنا إياه القياس يعد بمثابة تنبؤ أو نوع من الافتراض. والإنسان كما يرى بورس «قادر على التنبؤ الصحيح لأن هناك توافقاً بين المعرفة وقوانين الطبيعة التي يكتشفها العلم»⁽²⁾. وإذا ما توصل الإنسان إلى وصف الشيء بما فيه، أي إلى حقيقته فكلامه حقيقة؛ أي صحيح، وبالتالي يعد علمياً. إن إصراره على الفرضية هو دعوة إلى تجاوز الغموض؛ أي عدم المنطق، لأن قول الفرضية يسمحنا قدرة على التنبؤ وبالتالي الوصول إلى الوضوح؛ وهو المبدأ الأساس الذي يهدف إليه، فيصبح المعتقد بشكل من الأشكال متوافقاً مع الحقيقة، وليس مجرد إحساس. وعلى الرغم من ذلك فهو لا يدعي الإجابة عن كل الأسئلة أو الوصول إلى حقائق الموجودات، لأن هناك أسئلة كثيرة لا تحد أجوبة، والدليل على ذلك استمرار البحث، إضافة إلى كون المعرفة ليست مطلقة وهي غير محددة وغير يقينية؛ فلبس هناك شيء ثابت كامل لا العقل

(1) Ibid p95.

(2) Ibid 103.

ولا الحق، وإنما يسعيان إلى الكمال والتمام، فدنينا دنيا تجربة واحتيار وتغيير وتطور»⁽¹⁾

إن الإيمان بالمعتقدات لا يعني صحتها ما لم تخصص إلى تجربة العقل والتجربة الحسية. وليس النفسية، باعتبارهما أداتين للمعرفة، أما حالات الاتصال بين العقل والحقائق أو بين الحس والأشياء فهي دائماً «حالات عمل ونشاط وليست حالات معرفة»⁽²⁾، والدليل على ذلك أن الدقة واليقين قد ينفلتان من العقل، ومن ثمة ليس بإمكاننا جعل نظرية ما حقيقة بعينها؛ لأننا قد نعجز عن فهم ما تدل عليه هذه الحقيقة⁽³⁾، وهذا يعني أن الوصول إلى الدلالة أمر ليس يقينياً؛ بل إن معرفة صفة الشيء لا تعني التوصل إلى دلالة ومعناه الحقيقي، الأمر الذي يعكس الرغبة العارمة في اكتشاف الأشياء والتي أكدتها رغبة بورس العارمة طوال أكثر من ثلاثة عقود من الزمن في محاولة تفسير العلامة وتصنيفها، فكان هدفه الدراسة المنطقية العلمية لها لا الدراسة النفسية للطبيعة الأساسية للعلامات، وهي الدراسة السيميانية التي عرفها بأنها تسمية أخرى للمنطق.

لم تأت جهود بورس من فراغ، أو من صيغة تأملية في العلامة، وإنما من مراجعات مهمة للفلسفة بمختلف مذاهبها، وإذا كانت فلسفته توصف أحياناً بأنها كانطية جديدة، فلأن مرحلة ما بين (1851-1870) قد ارتبطت بمراجعة المقولات الكانطية في سياق المنطق الأرسطي الثاني *bivalente* أو الروجي «*Dyadique*»⁽⁴⁾. ولقد استمد منها الطابع العلمي الصارم، واليقين الرياضي التحليلي الذي استطاع من خلاله أن يكشف عن العلل الأساسية للفكر الإنساني باعتباره علامة؛ وهو المبدأ الأساس الذي يقوم عليه الوجود، الذي يمكن أن تقام عليه كل معرفة ممكنة؛ لأن الصورة الحقيقية للمعبر هي العلاقات القائمة بين العلامات التي

(1) التبراجماتيرم 278.

(2) م ن ص 263.

(3) Claudine p114.

(4) يراجع جبرار دولودال، وجوويل ريطوري، السيمانيات أو نظرية العلامات، مدخل إلى سيميوطيقا بورس ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 2000 ص10.

نشير بها إلى الأشياء الواقعية والمتخيلة. وبما أن المنطق لا يهتم بمادة الفكر بل بصورته فقط، فأهميته تكمن في أن جعل له بورس تسمية أخرى هي السيميوطيقا. لقد جعل كانط - كما هو معروف - من العقل منسج القانون والواجب، الأمر الذي وسج فلسفته بالمثالية المطلقة والصارمة التي ترفض الاستثناءات، ولا تكون مشروطة بأي شرط، لكي لا تنحرف عن مبادئ العقل المطلق، غير أن بورس جعل العقل مرتبطاً بمصادر واقعية للإلزام، هي المعرفة والحبرة وأثار الظروف المختلفة والتواضع، أي السلطة الخارجية المتمثلة في القانون، وليس هو القانون العقلي المطلق كما عند كانط، على الرغم من أنه يرفض الاستطان الداتي والحدس الذي لا يقدم معرفة يقينية.

1- سيميائية بورس: أنهم سورس بالفموص في حياته وبعد موته، وصفت نظريته في العلامة ضمن المنطق، وبأنها فلسفية مجردة، ووصفها بعض الفلاسفة بالنظام الفلسفي السلي أحياناً أخرى، إلى حد أنها عدت فرعاً من غير الإرادية.⁽¹⁾ على الرغم من أن بورس عارض غير الإدارية التي تقوم على الشك، ولم ترضه طروحاتها التي تتلخص في أن «لا معرفة ولا إمكانية للمعرفة، فالحس يعجز عن أن يعرف، والعقل هو الآخر عاجز عن المعرفة فكيف نعرف»⁽²⁾ ولقد لاحظنا فيما سبق عرصه، أن جوهر أطروحته قام على اعتبار الأهمية التي أعطاها للعقل والحس معاً، ليثور على طريقة فهم معنى الأشياء كما كانت تمارسها الفلسفة التقليدية، فأعاد النظر فيها من خلال حامل المعنى الذي هو العلامة، ولقد أوردت (كلودين تيوسولين) رأياً في نظريته السيميائية باعتبارها لم تكن علماً أكاديمياً مستقلاً، نظراً لأن تفكيره كان ضمن إطار فلسفي عام، وأنه كان يرى أنه لا يمكن دراسة الرياضيات والأخلاق والكيمياء والفلك وغيرها من العلوم والمجالات إلا سيميائياً، ما يوحي بشمولية السيميائية، وفي الوقت نفسه افتقارها لشرطين مهمين هما من صميم المبادئ التي كان بالإمكان أن ترسي لسيميائية صارمة، وهما: عدم تحديده

(1) البراجماتزم ص 281

(2) البراجماتزم ص 282.

بدقة تعريفاً للعلامة، ومجال السيمياء بوصفه محالاً متميزاً عن باقي مجالات المعرفة⁽¹⁾. غير أننا يمكن رد هذا الاعتراض الضمني من جانبين:

الأول: إن العلامة تشمل كل شيء؛ فنحن نحيا وتتواصل بالعلامات وفي العلامات، وكل شيء في الوجود يدل باعتباره علامة، ولارتباط العلامات بالإنسان والثقافة؛ فهي في تحولٍ وتغيرٍ مستمرين، وإن أي تحديد من بورس كان سيوقعه فيما وقعت فيه الفلسفة التقليدية، فيكون كمن يمارس سلطة الإرهاب المكري التي حاربها. هو إذن، لا يرى في العلامة حقيقة مستقلة لها وجود في الكون بعيداً عن عملية إدراكها بواسطة العقل، الذي ليس هيكلًا تنظم فيه العلاقات التي تدرك به العلامة كأى شيء آخر، وتبقى هناك ثابتة خالدة؛ بل لها علاقة بالواقع، وتؤثر في عقولنا؛ بجعلنا ندرك العلاقات التي تربط بين ظواهره، وإذا كانت تجزئتها إلى مستويات ثلاثة مدخلاً لتحديد ما، فإله أدرك أنه لا يستطيع أن يحدد ما لا يتحدد، لذلك كتب ستة وسبعين (76) تعريفاً، فكان كمن يحاول أن يقبض على سراب يحسبه ماء، فإذا وصل إليه لم يجده شيئاً، وتدل على ذلك عباراته اليازمة الكثيرة المرفقة بتعريفاته التي تعكس معاناته في تعرف العلامة

الثاني: كونه لم يميز بين ما هو علامة، وما ليس علامة واعتباره الوجود كله مملوئاً بالعلامات إن لم يكن ملوئاً بالعلامات، فذلك لاعتقاده أن لا معنى للأشياء إلا بوصفها مؤدية لعمل معين. وعمل العلامة معناها ذلك الذي لا يدرك إلا بوصفه علامة، ولعله السبب الذي جعل من التمثيل والممثل *representamen* المصطلح المهيمن في تعريفاته للعلامة إلى غاية 1897، قبل أن يتضح له الفرق بينه وبين العلامة سنة 1903، ليقرر التخلي عنه نهائياً سنة 1905، لأن الاستعمال الشائع لكلمة علامة، بدا له قريباً جداً من المعنى الحقيقي لتعريفها العلمي، ولذلك بدا التمايز بينهما بالنسبة إليه غير مسوّغ ما دام لم يتمكن من ملاحظة أي ممثل ليس علامة، على الرغم من أنه استعمله استثناء سنة 1911. ويرى (دويير مارتني) إمكانية

(1) Claudine p 45.

التشكيك في هذا التاريخ، أو لكون بورس استعمله في معنى محدود يماثل الاصطلاح⁽¹⁾ *légisigne*.

إن الإنسان كلما اتسع إدراكه للعلامة أكثر زاد تعقدها، ومثال ذلك العلامة اللغوية التي تبدو لنا شيئاً سيئاً نظراً لتحصيلنا لها في وقت مبكر من حياتنا - لأن أول ما نتعلمه هو اللغة - فبمجرد ما نبدأ التفكير فيها، وفي الطريقة التي تشغل بها تبدأ البساطة بالتلاشي. ويبدو أن قواعد "تغال علامة معينة، على الرغم من أننا نتواصل بها بسهولة، فقد نحمل الكلمات إلى معنى مختلف عما يؤديه، كأن نقول ما لا نعني أو نعني ما لا نقول، بحيث نستطيع أن ننتج فكرة مما نسيناه، وهذا التعقد في العلامة اللغوية يجعل أمر تحديد ما صعباً، ناهيك عن العلامات غير اللغوية المختلفة؛ فهناك لغة الإشارة واللغة البصرية، وكل العلامات التي تجعلها الثقافة تحت تصرفنا، ولكل نمط من هذه الأنظمة العلامية قواعد اشتغالها التي تختلف عن الآخر، وهناك اللغات الاصطناعية والإلكترونية وكلها تنظم الدلالة وفي كل حين بطريق جديدة؛ فهل هناك ما يجمع بين هذه الأنظمة سوى العلامة حتى نستطيع أن نحدد العلامة؟⁽²⁾ والملاحظة نفسها تنطبق على تحديد مجال السيميولوجيا التي لا تتميز بمجال محدد، وأي علم لا يحدد من خلال المجال الذي يشتغل فيه بل بالمنهج الذي يتخذه. أما المنطق الذي أصبح تهمة تقدم للطعن في صفاء سيميائية بورس، فهو لم يتخذ منه وسيلة لكي يتوصل إلى العلامة في ذاتها، أي إلى ماهيتها في نفسها، لأن العلامة لها وجود لا ندلل عليه بالمنطق بل بالآثار التي تنتجها في الواقع؛ أي في اشتغالها بطريقة منطقية، فوجود العلامة لا يتوقف على ضرورات منطقية، غير أن عملها يقتضي ذلك، وكذلك فهمها، ولذلك نراه اهتم بوظيفة العلامة وهو يصنفها إلى أنواع كالإيقونة والمؤشر والرمز، على الرغم من تعدد الأنظمة.

لقد كان هدفه من خلال تصنيفه العلامات توضيح الطرائق المنطقية للتفكير العلمي استبعاداً للتفكير الميتافيزيقي، وهي صيغ للقبض على الدلالة، وتوجه في

(1) 76 définitions du signe relevées dans les écrits de c.s. peirce <http://univ-perp.fr/semiotics/marty/76-fr.zip>

(2) Voir Jean marie klinkenberg Précis de Sémiotique Generale ; collection points paris ; 1995 ; p 20-21

التفكير نجده بعد بورس مستمراً عند أصحاب الفلسفة التحليلية؛ حيث دعا (كارناب) سنة 1959 إلى استبعاد الميتافيزيقا من خلال التحليل المنطقي للغة كتطبيق على العلامة اللغوية، فاستعمل اللسانيات في الفلسفة، ثم أضاف علم الدلالة والتداولية تأكيداً منه مرة أخرى على أن البيانات الميتافيزيقية هي عارية من المعنى.⁽¹⁾

ومن منطلق مراجعاته الفلسفية استبدل بورس التجربة العلمية بـ «الحس العقلائي بكل ما تحمله كلمة تجربة من معنى، سواء المعنى المخبري أو المعنى العقلي الذي يعطى للفيزياء الرياضية، والذي يعني هو الآخر وضع الفرضية أو الفكر في التجربة، ولقد كان الاستغناء عن الطريقة الحدسية، واعتماد الطريقة التجريبية يعني رفض علم النفس الاستبطاني لحالات الوعي واستبدال العمل به»⁽²⁾ ولعل مفهوم العمل ذاته هو الذي أعطى سيميائية بورس بعدها الواقعي. ففضلاً عن أنه كان يرى أن لا تناقض بين السيميائية والواقعية، فقد كان يرى أيضاً «أن الطريقة الوحيدة للحديث بطريقة منسقة عن العلامة والدلالة تكون من خلال بعد واقعي»⁽³⁾.

يتمثل هذا البعد الواقعي في إيجاد تصنيفات واقعية لها، بوصف وظائفها التي تعمل على إيجادها، ومن ثمة نستطيع أن نعرف العلامة ونقسمها بحسب صفاتها، فصمة الشيء هي حقيقته في توجهه الراغماني، وإذا صفت العلامات من حيث وظائفها في سياق ثقافي معين، فتلك هي واقعيتها التي لا تعني أن العلامة بديل عن الأشياء، بقدر ما يعني أنها تدل بما يسمح به ذلك السياق الثقافي، ولذلك لم يعتمد ثنائية الدال والمدلول التي لم تكن غائبة عن الفكر الفلسفي التقليدي. لأن النظر إلى العلامة بعد ما تدل عليه يعني ما تنتجه، أي سيرورة الدلالة.

إن واقعية العلامة البورسية تعد نقيضاً للبعد النفسي الذي اعترض عليه من البداية، وتأكيد البعد الاجتماعي أو الثقافي؛ أي: العلاقة بين الإنسان ومحيطه من خلال رصد اللحظات الثلاث الأساسية لكل بناء للمعنى؛ حيث دافع «على الطبيعة الاجتماعية

(1) يراجع بول ريكور، فلسفة اللغة، ترجمة علي مقد، مجلة العرب والفكر العالمي ع 8 بيروت 1989

(2) دولودال، بورس أو سومير، مجلة العرب والفكر العالمي ع 3 بيروت ص 115.

(3) Claudine Tiercelin p49.

للعلامة ليس كما كان يفعل موسير معارضة اللسان بالكلام وإقصاء فاعل الخطاب؛ حيث إن الأنا هو الذي يتكلم ولكن ما يقوله لا ينبغي أن يكون ذاتياً. إن الأنا هو مكان العلامة، وهو مكان المؤولين؛ بل بالعكس هو مكان في حالة، وكل حالة هي حالة اجتماعية⁽¹⁾ وهذا لا يتنافى نهائياً مع المنطق الذي تبناه؛ لأنه «يدرس شكل الفكر دراسة خارجية انطلاقاً من الرموز، سواء أكانت كلمات أو جملاً أو حججاً ما دامت الأفكار هي علامات»⁽²⁾؛ بل إن بعض الأحاسيس والصور والمفاهيم تلعب دور العلامة، والتفكير ذاته علامة، فكيف يمكن للعلامة أن تفكر في العلامة؟ ومن أجل ذلك رأى أن أفضل طريقة لدراسة الظواهر الذهنية تتم من الخارج وليس من الداخل، فيكون بذلك قد سَوَّغ استخدام المنطق.

2 - اشتغال العلامات: يتقاطع الحديث عن اشتغال العلامات باشتغال الفكر؛ فالطرائق التي تشتغل بها هي نفسها الطرائق التي يشتغل بها الفكر، ومن هذا المنطلق يمكن القول إن البعد التكويني في السيميائية هو العلامة وليس المنطق كما يعتقد؛ ليس لأن بورس جعل السيميائية تسمية أخرى للمنطق، ولكن لأن بنية العلامة ذاتها منطقية ثقافية؛ فالعلامة هي المقوم الأساس للتصاهر بين المنطق والسيميائية، ووجه الدقة إذن، أن العلامة كائن منطقي، والدلالة ظاهرة مركبة ثقافياً، وهي تنزل عند استعمال العلامة في تفاعل أحزائها بتاريخها، وإن كانت في وعي الإنسان تبدو وكأن هذا التفاعل أو المركب واحد. ما يعني انتفاء العامل التركيبي عند استخدامها أو تلقيها. فكل ما في العلامة بناء منطقي، ظاهره واحد وباطنه متعدد.

لقد استطاع بورس أن يقبض على الحلقة المفقودة في فهم العلامة - خلافاً لما كان عليه الأمر من قبل - ألا وهو البعد المنطقي للعلامة باعتباره بعداً تكوينياً فيها، ليصبح بعداً تكوينياً في نظريته، ما يؤكد أن ارتباط سيميائية بورس بالمنطق هو ارتباط بالظاهرة العلامية، وليس مجرد علاقة نتيجة بسبب، كما أن الوعي المنطقي قد أتاح له ما لم يكن معروفاً حول العلامة في الفكر الفلسفي، أو على الأقل ما لم تعط له تلك الأهمية.

(1) تولودال، بورس أو موسير، العرب والفكر العالمي ع3 ص 116.

(2) Claudine Tiercelin p55

ولعل ما طرأ من تغييرات في الفكر السيميائي الغربي، لم يبلغ قط أفكار بورس وخاصة التأويل، الذي أصبح من آليات مراجعات هذا الفكر، ما يعني أن هناك منطقاً ثابتاً لا يمكن أن يتصل منه في أي تفكير أو دراسة للعلامة والدلالة، وهي منطلق فهم الظواهر وإدراكها، وهذا يعني أن الحلقة التكوينية في فهم بورس للعلامة، والتي هي منطق العلامة ذاتها، مازالت تعطينا الكثير، وقد تكشف عن طرائق اشتغال متنوعة في الفكر العالمي الإسلامي بخصوص الدلالة.

تتزل العلامة حيث تكون دائماً في حاجة إلى تأويل، فالواقع لا يُقرأ مثل كتاب مفتوح، وأي اختلاف مهما كان بسيطاً قد يوقعنا في مخادعات كالتّي يوقعنا فيها اختلاف نحوي بسيط بين كلمتين، ولذلك، فاشتغال العلامة في علاقة ثلاثية، يعكس مستويات ثلاثة لفهم الظواهر، وهو تصور للبنية الأولية، من خلال طرائق تراتبية ثلاث تمكّننا من التعرف إلى عالم المعنى، وهي نفسها المستويات الثلاثة لصيغ الوجود التي تعد محاولة فهمها بصفة ملموسة غير ذات معنى، بما أن الأمر يتعلق بلحظات أساسية لعملية بناء المعنى، من خلال علاقة الإنسان بمحيطه⁽¹⁾، وعلى هذا الأساس نظر بورس إلى العلاقة الثلاثية للعلامة: الممثل وهو علامة حسية، يعبر عن الخاصية نفسها، ثم تشير إلى موضوع بواسطة مؤول الذي هو تمثيل فكري أو نفسي للعلاقة الحاصلة بين الممثل والموضوع، فيكون الممثل احتمالاً صرفاً للدلالة، ويكون الموضوع ما هو موحود، وما نتحدث عنه، والحركية لن تتحقق إلا بتوفر المؤول الذي يسمح بهذه الحركة فتكون الدلالة، ويكون المؤول علامة أخرى قابلة للتأويل. وهذا المسار العلائقي الحركي هو ما أطلق عليه بورس اسم السيميوزيس Sémiotique. نستنتج بأنها صيغ لإعداد الدلالة، وهذه الخصائص الصيفية كما يرى جاك فونتاني هي ما يميز مستويات تقطيع الدلالة في منظور سيميولوجيا الخطاب؛ أي أنه يمكن تحديدها كصيغ لوجود الدلالة في الخطاب⁽²⁾.

على هذا الأساس لا ينظر إلى هذه العلاقة نظرة تعارض، كالتّي تعكسها ثنائية الدال والمدلول؛ لأن تجاوزها لدى بورس يعني تجاوزاً لأي تعارض كانت تفرضه

(1) Jacques fontanille , sémiotique du discours, Limoges, PULIM, 1998p 61.

(2) ibid p 62.

الثنائيات، وهو نمط التفكير الفلسفي التقليدي. ومفهوم العلامة بالطريقة التي أوردتها بورس يعني توجيه الفكر نحو شيء واحد دفعاً للتعارض الذي كان يوحى به ذلك التناقض، بين ثنائيات من قبيل: الخير والشر، والشكل والمضمون والذال والمدلول، إضافة إلى أن بورس وخلافاً لدوسوسير قد أعطى لهذه الصيغ دوراً في تحليل موضوعات الدلالة.

لقد وضع بورس شروطاً لاشتغال العلامة مستمدة من شروط التفكير العلمي الصحيح؛ حيث ينبغي أن تكون لها خصائص تميزها، وتكون في علاقة تأثير وتأثر بالموضوع؛ أي تكون معينة بصفة أو بأخرى بواسطة الموضوع الذي هو أيضاً معين، أو على الأقل يجب أن يتغير شيء ما متعلق بها لسبب حقيقي مع تغيير موضوعها⁽¹⁾.

إن تصور هذه الشروط للعلامة في وقت مبكر من تفكير بورس مرتبط - كما قلنا سابقاً - بتصوره ثلاثي الأبعاد: الإمكان، الوجود، والقانون؛ حيث إننا إذا ما تأملنا هذه الأبعاد لا نجد ما سوى تشریح لطبيعة إدراك الأشياء والوعي بها، وهي مشتقة من مقولات منطقية حول الوجود، وهي: الأولانية وتشمل البعد الكيفي للواقع في احتماليته وعفويته، وهو عالم الممكنات والأحاسيس والكيميات، والثانيانية وهي عالم الموجودات والوقائع والموضوعات، والثالثانية، وتشمل الفكر والقوانين التي تربط العالمين الأول والثاني، وتكون وسيطاً بينهما، وهذا النوع من التفكير الشمولي أو الكلي يتجاوز التناقض الذي يمكن أن يوقعا فيه كل تفكير قائم على الثنائية، وذلك ما نجده عند علماء الإسلام، كعلماء الإعجاز والأصول، والمتصوفة؛ بل إن التقسيم الثلاثي شائع في الفكر الإسلامي، وأبسط أفكاره أن اللوح المحفوظ هو العالم المطلق (الغيب)، والوجود المتجسد الذي نعيشه هو عالم الموجودات، أما القرآن فهو عالم القانون؛ لأنه الراسطة بين العالم الأول والثاني. وهناك صيغ أخرى في التراث العربي الإسلامي لا يتسع المجال هنا لذكرها.

لم يكن بورس يهدف إلى تصنيفات للعلامة من خلال هذه العوالم الثلاثة إلا ليؤكد حالة الحرية التي تمتلكها العلامات في أثناء اشتغالها، وفي الاشتغال حديث

(1) 76 Définitions sur le signe 380.1874-4

عن الوظيفة المنوطة بها، فهو، إذن، لم يكن يسعى إلى تحديدها لأن التحديد ثبات، والاشتغال ينافي الثبات، كما أن الأساس في الحديث عن العلامة هو الدلالة التي ليست علاقة بين علامة وأخرى، ومن هنا يكون تصنيفها إلى أنواع وأنواع فرعية ليس إلا وسيلة لتصوير أكثر عمقاً لاستراتيجية في التفكير هي ما يعرف بالتأويل؛ حيث يمكن أن نفهم، مثلاً من خلال الأنواع التسعة، نمط التأويل الذي يعادل كل نوع منها. فهناك، إذن، معيار يتحكم في طبيعة العلاقة الثلاثية بين العلامات وهو معيار العلاقة - علامة relation-signe؛ حيث لا يكون معنى لهذه الثلاثية إلا لأنها نظام من العلاقات.

فالمستوى الأول وهو مستوى التمثيل: يحدد علاقة العلامة بذاتها، وتتخذ هذه العلاقة هيئات فهي كيفية qualisigne؛ أي احتمال صرف للعلامة كما تتجسد في صفة معينة، أو مفردة sinsigne؛ أي الوجود المستقل بذاته أو قانون légisigne؛ أي الاتفاق والتواضع الذي يربط بين المستوى الأول والثاني. والملاحظ لهذه الهيئات، وإن بدت لدارسي بورس غير ذات أهمية، أنها مختلفة حتى مع ذاتها، ما يعني أن الأصل في أي علاقة هو الاختلاف.

إن الاهتمام بالتمثيل من حيث هو أداة مجردة للتمثيل، هو في الحقيقة تغييب لمبدأ الاختلاف والتعدد والتحول الذي يمتلكه الممثل عبر الزمن، وإمكانية إقامة الموضوعات، وخلقها في كل الأنظمة الدالة عبر الأزمنة المختلفة. والدليل على أهميته أن بورس عوض مصطلح العلامة به، وأصبحت مساوية له سواء مثلت موضوعاً أو لم تمثل، أو أولت أم لم تؤول، فهو علامة. لقد أكد بورس صفة مهمة للممثل هي التكرارية التي تستلزم أن يساهم الممثل في تحديد ممثل آخر مختلف عنه، ويكون قابلاً للاقتراح بممثل آخر يسمى مؤولاً ويحمل خصائص ما يمكن أن يسمى دلالة⁽¹⁾، ما يجعلنا نستنتج أن كل الموجودات الواقعية والمنتخلة تشتغل كعلامات.

أما المستوى الثاني وهو الموضوع: فهو يؤدي وظيفة إيقونية iconique إذا ارتبطت العلامة بشيء من خصائص الموضوع وليس كل الخصائص، أو عندما

(1) 76-Définitions: loel 138-cp 1903-21.

تستطيع العلامة تمثيل موضوعها بالمماثلة *similarité*، ولقد أشار أمبرتو إيكو إلى أن الإيقونية درجات، فهي مثلاً في السينما أكثر مما هي عليه في الرسم. وتكون مؤشرية *indice* إذا كانت نتيجة لموضوع أو مقترنة كمظهر بموضوعها، أي أن العلاقة في المؤشر قائمة على التجاور بين العلامة وموضوعها، وللإشارة والتشابه والتجاور مفهومان راسخان في فهم المعنى المجازي عند العرب استعارة أو كناية.

وأخيراً تكون العلامة رمزاً *symbole* إذا ارتبطت بقانون ما بالموضوع، وكانت العلاقة من طبيعة عرفية ولقد شاع في الكتب التي عرّضت أفكار بورس التركيز على تصنيف العلامات المتعلقة بالموضوع وهي الإيقونة والمؤشر والرمز، حتى خيل لبعضهم أنها التقسيمات الوحيدة، مع إمكانية تعيين نوع من الدلالة حتى في غياب الموضوع، ولذلك قيل إن الإيقونة تبقى علامة دالة على غياب موضوعها كأثر قدم على الرمل، والمؤشر مع أنه يفقد دلالاته عند غياب الموضوع يبقى دالاً سواء أولت دلالاته أو لم تؤول؛ أي فهمت أم لا، مثل وجود ثقب في الخزانة سواء أول على أنه مؤشر على وجود فأر في البست أم لا، فهو يدل، أما الرمز فوجوده متوقف على وجود مجتمع وقانون. غير أن الحديث عن الدلالة بهذا الشكل، أي العلامة وما تعنيه هو نوع من السقوط في العلاقة الثنائية؛ لأن الإيقونة والمؤشر والرمز وظائف تسند إلى علامة من خلال علاقة وساطة بينها وبين الموضوع، وهي تؤكد الوظيفة وتسمح بالدلالة «بامتلاك السنن الذي يتم فيه وعبره توليد كل العلامات الممكنة»⁽¹⁾

وأما المستوى الثالث وهو المؤول: فالعلامة إذا عبّرت عن معنى عام كما يبدو في بعدها الطاهر، فهي تعد علامة مفهومة *rhème* أي ما يفهم من العلامة، فالمفهوم من لفظ أسد أنه حيوان مفترس، وفي هذا المستوى يتشكل الموضوع المباشر، وإذا عبّرت عن الممكن أو الحكم الذي تؤكد وتقرضه الخبرة والتجربة سواء بالسلب أو الإيجاب، أي بالصدق أو الكذب في الواقع، فهي علامة مقولة *décisigne* وتأتي أهميتها من أنها ضرورية لعملية الاستدلال ولذلك، فهي تساعد على إيصال العلامة المفهومة، إذا كان الخبر موجوداً فيها، كقولنا: الحب شعور، أو بالرجوع إلى السياق

(1) سعيد بنكراد: السيميائية معانيها وتطبيقاتها منشورات الرمن، مطبعة النجاح مطا الدار البيضاء،

كقولنا: الحب أعمى، فمن العلامة المقولة يبدأ المؤول الدينامي الأول والثاني، وإذا خضعت لاعتبارات الفكر والمنطق فهي حجة argument بالنسبة للمؤول، وهنا ينتهي التأويل إلى المؤول النهائي.

إن الحديث عن الترتاب في هذه المستويات، وإن كان يبدو أنه يمليه التوالي التكويني للفكر، لا يمكن أن يكون بهذه الصورة على مستوى التلقي، ما يعني إمكانية هيمنة المستوى الثالث على المستويين السابقين. ف رؤية العلم لا ترتد بنا إليه ككيفية أو كمادة خام؛ لأن رمزية هذا العلم تبرز أولاً؛ كأ نرى الجزائر في العلم، وقبل رؤيته علماً هو قطعة من قماش ذات ألوان مختلفة، وإيقونة هلال ونجمة؛ ولذلك حيل لبعضهم أن فكرة التمثيل، لا قيمة لها، ولذلك أهمل الحديث عنها في كثير من الكتب التي تحدثت عن تصنيف العلامات عند بورس وكما أهمل الحديث عن المستوى الأول وهو التمثيل لاعتقاد أنه مكتف بذاته، أهمل تصنيف العلامات الخاص بالمؤول لاعتقاد أنه بمثابة الفضلة بالسبة إلى الرمز، على الرغم من أن المؤول له أهمية خاصة بالنسبة لبورس فهو عنصر وساطة يقوم بالإحالة والتأويل، وهو كما يعرفه: الفكرة التي تولد العلامة أو الأثر الذي يحدث في ذهن الشخص وهو يتلقى علامة ما. وقد تكون الفكرة معنى ما تعبّر عنه العلامة بشكل صريح ومعين وهو الموضوع المباشر، أو انطباعاً عاماً يعرضه شعور ما أو أثراً تفرسه المعرفة القبلية التي تخضع للتجربة، ولذلك قسم بورس المؤول إلى مباشر، ودينامي الذي تتأكد من خلاله سيرورة التأويل ونهايته.

إن وضع بورس نهائية للتأويل لا ياقض مفهوم السيرورة ولا يطعن في عملية التأويل، وإنما يؤكد أن السياق يسمح بتأويل العلامة بقدر ما يحمله، وقدر وجود العلامة ضمن سياق معين، وكلما تغير السياق أمكن تأويل العلامة من جديد، ما يعني عدم نهائية السيرورة والتأويل وفي الوقت نفسه نهائية التأويل. فالسلطة التي يهيتها السياق للتأويل بما يوفره له من وسائل شعورية ومنطقية وغيرها، هي نفسها السلطة التي تقر بانتهاء التأويل، ويأتي سياق آخر تستقبل فيه العلامة، فيكون السياق الجديد هو مدار العملية التأويلية، وفي كل مرة يعمل السياق على إيقاف التأويل وعلى بعثه من جديد، وذلك هو سر النهائية والسيرورة غير النهائية في الوقت نفسه.

إن ما هي نظرية بورس من جهة، هو تلك القدرة على تصنيف العلامات، بطريقة منهجية علمية كأقصى ما تكون عليه الدقة والموضوعية، ولكنها موضوعية لا تتكرر للذات في الوقت الذي تتجاوزها، ما دامت تقدم نفسها بديلاً للمنهج العلمي. ولهذا كله يصبح التساؤل حول ما إذا كانت سيميائية بورس قد خلقت منهجاً هو نوع من التمرکز حول الصورة العارضة للنظرية، وهي الآلية التي تتحدث كما لو أن أنظمة العلامات قد تجمعت في بوتقة من الأجزاء هي العلامات، فتعامل معها باعتبارها معطى مكتملاً، في حين أن بورس أقام نظريته على حركية اشتعال العلامات.

ولعل التغييب هذا تؤكد الانتقادات الموجهة إلى نظرية بورس عن غياب الحدود حول عدد الممثلات التي يمكن أن يؤولها مؤول العلامة كعلامات للموضوع نفسه، وغياب الحدود من جهة الموضوعات؛ حيث إن هناك مجموعة من الموضوعات التي تعين انطلاقاً من المؤول (الركيزة)، فإذا ما تم تحويل المؤول إلى ركيزة (ممثل)، فسوف يحصل على مواضيع ومؤولات جديدة، وبالتالي فالموضوع غير المباشر يبقى دائماً غامضاً ومقصوداً في الوقت نفسه، إلى جانب غياب الحدود على مستوى المؤول المحكوم بمبدأ قابلية التأويل من جديد وإلى عدد لا متناهٍ.⁽¹⁾

في الحقيقة يبدو أن بورس كان على وعي بهذا التعقيد، والدليل على ذلك أنه كان يغير تفريعاته واصطلاحاته في كل مرة؛ لأنه كان يفكر من خلال العلامة في المعنى تلك الإشكالية الأزلية التي لا يمكن القبض عليها من خلال تحديدات أبدية؛ ذلك أن كل علامة تحمل قصداً معيناً في سياق معين، تواصلية ثقافية أو غير ذلك، وهي تستجيب لطبيعة في الفكر الإنساني غير المحدود بحالات يجد فيها نفسه في كل مرة إزاء معانٍ ودلالات لا تنفذ؛ حيث لا توجد علامة معينة تماماً، وكلما بلغت علامة ما في التعيين والتحديد ينزلق منها المعنى، وكما لا توجد علامة معينة كلياً، لا توجد أيضاً علامة مطلقة لا تعرف أي نوع من التعيين.

وإن تصنيفه للمؤولات الذي ألحقه بعد حديثه عن أنواع المؤول الدينامي ليس مجرد إضافة أو حجباً في تغيير التسمية، ولكن من أجل توغيع معنى المؤول الدينامي الأول والثاني واليهائي في علاقته بالشخص الذي يؤول. وتجاوزته إلى

(1) voir Claudine Tiercelin p73-77

المؤول يؤكد أن دلالة العلامة لا تكون أيضا معزل عن إدراكها من قبل شخص يؤولها بحسب مخزونه الفكري والثقافي، ما ينفي الاعتراض الذي قام حول اتهامه بدراسة العلامات منعزلة؛ حيث يؤكد في أحد تعريفاته ذلك بقوله: «أعرّف العلامة كشيء محدد لشيء آخر هو موضوعه، الذي يحدّد شكل ما أثراً في شخص ما، هذا الأثر الذي أسميه مؤولاً، ويكون محدداً بصفة وسيطية بواسطة الأول، لقد أضفت عبارة في شخص ما كما لو أنني بصدد إلقاء كعكة لسيربير cerbere لأنني يّست من تبليغ تصوري العام للآخرين»⁽¹⁾.

قد يكون حديث بورس عن نوعين من الموضوعات المباشر والدينامي تأكيداً على إمكانيّتين أو حالتين لاشتغال العلامة: الأولى حين تسفر العلاقات التي تحدث بين مستوياتها إلى موضوع تمثله بطريقة تلقائية أو مباشرة؛ والثانية، حالة حدوث موضوع خارج العلامة، وعادة ما يكون حلونه مشروطاً بقصد أو سياق ثقافي، والفرق بين الموضوعين ليس في تمثيل الواقع، ولا في درجة ذلك التمثيل، لأن كليهما قد يكون خيالياً، كما أن الموضوع الدينامي قد يكون أثراً أو انطباعاً عن الموضوع المباشر، بمقتضى قدرة ذهنية مرتبطة بالمعرفة السابقة يعتمد فيها التأويل، وهو ما يؤسس لدعامة السميوزيس sémiotique تلك الحركية التي تنشأ من المؤول، ومن أجل أن تكون سيروية جيدة وضع بورس دعامتين أساسيتين هما⁽²⁾:

- يجب أن تكون بين الموضوع والمؤول علاقة ديناميكية كمبدأ السببية؛ أي نوع من التقارب في نظام العلامات، كما يجب توفر عنصر مهم لإدراك هذه العلاقة السببية وهو عنصر الخبرة، فمن خلاله يتم الدخول في نظام الفهم والمعنى. ومفهوم الخبرة عند بورس هو مجموع العادات التي تشكل معرفة الفرد القبلية، أي السنن الثقافية التي تمكنه من ربط الموضوع بالعلامة، لأن الإنسان ليس له القدرة على إدراك المجهول، أي معرفة عن العالم الداخلي هي نتاج إسقاط معرفتنا بالعالم الخارجي. ولذلك، فلا أهمية لمفهوم ما إلا إذا مرّ بالحس ليجعل منه أو له أثراً في الواقع. وهذا ما يؤكد تداولية منظور بورس السيميائي الذي لا يتصور وجود نظام دال دون

(1) Definitions 1908-47

(2) Claudine Tiercelin p70

خبرة تشكل المعرفة القبلية التي يتم بها الربط والإحالة والتأويل لأن السيميوريس ذاته يبقى بلا معنى دون هذه الطاقة التي تدعم فعل التشارك بين الممثل والموضوع والمؤول، والعلامة لا تكون علامة إلا بمقتضى تأويلها وتعيينها كعلامة أخرى للموضوع نفسه، وإن السلسلة غير المتناهية من العلامات المولدة يمكن النظر إليها كدليل على فهم العلامة، على الرغم من أن بورس يرى «أنه لا يستطيع أن يقول بصفة دقيقة ما يعنيه فهم العلامة»⁽¹⁾.

لقد أفرز تفكير بورس في طريقة اشتغال العلامة وعياً جديداً، كان لا بد أن ينتظر نصف قرن لينتبه إليه في ظل هيمنة إقصاء الدلالة من الدراسات اللسانية، وكان لا بد عندما وجه الوعي بالدلالة أن يوجه الاهتمام بالنص باعتباره ملفوظاً وبالإنسان مرسلأ ومستقبلاً، وكلاهما يسهم في إنتاج الدلالة في إطار البعد الاجتماعي والثقافي الذي يربطهما، فالسيرورة ليست لعبة تؤدي وحدها بعيداً عن الإنسان. والتأويل لا بد له من شخص يقوم به، بل أكثر من ذلك، إنها تجعل الإنسان يفكر، وفي ذلك يقول بورس: «إن قولنا بأن العلامة تمثل موضوعاً، تستلزم أن تكون محركة للفكر بطريقة يتحدد بها شيء ما في هذا الفكر»⁽²⁾، وليس تحريك الفكر إلا إشارة المخزون الثقافي أثناء التأويل، والذي لا تكتسب السيرورة وجودها إلا به. ولقد أدرك بورس هذا الأمر في آخر حياته حينما أحس بضرورة هذا الجانب في نظريته؛ حيث يقول سنة 1911: «إن كلمة علامة تشير إلى موضوع ذهني يقوم بتحريك مظهر معين من العملية الذهنية، إرادية أو غير إرادية... والفكرة أو العملية الذهنية التي تثيرها العلامة وتعطيها لموضوعاتها هي مؤولها، فلا يمكن أن تشير إلى موضوع لا يعرفه المؤول. ولذلك يكون لموضوع العلامة بالضرورة بعض شظايا التاريخ أي تاريخ الأفكار»⁽³⁾.

لاحظنا، إذن، من خلال تعريفاته في آخر حياته أنه يؤكد هذه النقطة البديهية في عملية التأويل، وعمل السيميوريس الذي لا يكون بمعزل عن الإنسان، لأنه لا معنى للدلالة إلا بتداولها ولا يمكن تداولها إلا بالاستناد إلى مخزون اجتماعي ثقافي،

(1) Définitions 1902 0599 ms. v16

(2) Définitions 6-347-cp-1909-52.

(3) Définitions -849-md-1911-56.

وهو ما يؤسس لقضية المرجع التي عدت نقطة ضعف في اللسانيات والسيمبائيات المحايثة.

3- نظرية بورس السيمبائية والمنهج: لعل ما يطعن في سيمبائية بورس هو أنه لم يترك منهجاً أو نموذجاً يقتدى به في تحليل الأنظمة الدلالية على غرار ما فعله (غريماس) مثلاً. لا شك أنه بمجرد انبثاق المعرفة الخاصة بالعلامة والدلالة، تطرح إمكانية أن تصبح شكلاً أو أنموذجاً لمعالجة كل الظواهر الدلالية، كما أن عدم صلاحيتها لتطبيقها على مختلف الظواهر والأنظمة العلامية لا يطعن في قدرتها على معالجة هذه الأنساق بقدر ما يؤكد الشمولية التي تمتاز بها النظرية، لأن العلامة يمكن أن تدرس من حيث بنيتها أو دلالتها، أو في علاقتها بمستمعها، أو بسياقها البعيد والقريب، مما يعني أن منها ما قد يكون بنيوياً أو دلالياً أو تداولياً أو اجتماعياً أو غيره، ومن هنا فالسيمبائية البورسية هي نفسها حركية مفتوحة على اشتعال العلامات وإنتاجها. وكل كشف عن طبيعة اشتعال أي نظام دلالي هو دراسة سيمبائية، ولعل هذا ما ارتأه بورس حين قال: إنه لا يستطيع دراسة أي مجال إلا سيمبائياً، وربما كان هذا ما يسوغ امتداد السيمياء إلى مختلف مجالات الحياة والأنساق العلامية كالسحر والتاريخ، الأسطورة واللباس وغيرها كما رأت ذلك كريستيفا، ولم يكن هذا الامتداد نتيجة العثور على منهج جديد بقدر ما كان ذلك نتيجة اكتساح السيمياء لكل الماهج واستعادة الموضوع الأثير ألا وهو الدلالة. وإذا ما تتبعنا بعض العلامات الدالة في المعرفة السيمبائية المعاصرة من خلال أعلامها، فسنفق عند خصوصية هذا الفكر وعلاقته ببقية المجالات باعتباره بديلاً متكاملًا يقف أمام خصوصية المناهج المختلفة، فكانت السيمبائيات هي البديل السيمبائي الموحد بين مسالك الاستقراء العلمي.⁽¹⁾

لقد ترك بورس نظرية قائمة على وسائل علمية منطقية في استنطاق العلامة والدلالة تقوم على تفكيكها إلى أجزاء مكونة لها (الممثل والموضوع والمؤول) بالنسبة للعلامة، والمؤول المباشر والدينامي بالنسبة للدلالة، وإمكانية النظر إليها في

(1) عبد السلام السدي، قصة النيووية، دراسة ونماذج، دار اللجوب للنشر، تونس 1995 ص 19.

بالنسبة للعلامة، والمؤول المباشر والدينامي بالنسبة للدلالة، وإمكانية النظر إليها في حركيتها، وهذا الأمر كان كافياً في اعتقادنا لتحقيق القدرة على دراسة العلامات، وإدراك طبيعة اشتغالها في نسق ما، وكيف يكشف الإنسان الدلالة في الوقت الذي يتجاوز النفسية المغرقة والانطباعية الحتمية، ويحقق الموضوعية. هناك من يعتقد أن السيميائية لم تستطع أن تتفرد بمنهج إلا استناداً إلى المعرفة اللسانية أو البنيوية، ودليل ذلك ما امتاز به منهج غريماس من طواعية في تحليل النصوص.

صحيح أن البنيوية هي دراسة سيميائية محايدة للنظام اللغوي باعتباره أهم أنظمة العلامات، لما ينفرد به من خدمات لبقية الأنظمة الدلالية الأخرى، وهي النقطة التي أثارت الجدل حول أيهما الأصل وأيهما الفرع اللسانيات أم علم العلامات. غير أننا إذا رجعنا إلى إقرار بورس المتداول بأنه لم يستطع دراسة أي شيء: رياضيات، أخلاق، ميتافيزيقاً، كيمياء، علم التشريح، علم الفلك، علم النفس، صوتيات، اقتصاد، لعبة الورق، الرجال والنساء، الحمر وغيرها إلا بواسطة الدراسة السيميائية، يتبين لنا مبدئياً أن السيميائيات كما نظر لها هي النموذج الشامل والمنهج الأمثل الذي ندخل به إلى دراسة أي نظام دلالي، مادامت هي النظرية الشكلية وشبه الضرورية للعلامات، والتي هي اسم آخر للمنطق؛ لذلك قضى حياته في محاولة صياغة هذه النظرية الكلية التي يمكن أن تكون صالحة للتطبيق. فهو بصفته فيلسوفاً وليس محلل نصوص، صاغ نظرية تصلح لتفسير كل الظواهر الطبيعية والإنسانية، ومن صفات النظرية أن تكون شاملة ومجردة، وبما أن النص الأدبي هو ظاهرة إنسانية، ينتجها العقل الإنساني، فما يطبق على باقي الظواهر يطبق على النص، ثم إن كون نظرية بورس شاملة ومجردة تعني بالضرورة أنها صالحة لتفسير كل الظواهر أو أكثرها، ومن هنا نفهم سر تأكيد أنه لم يستطع دراسة كل الذي ذكر إلا وفق السيميائية. كما أن المفاهيم المجردة هي التي تنتج المناهج؛ فمفهوم البنية مثلاً فكرة مجردة لكنها أنتجت مناهج متعددة، وكذلك العلامة هي مفهوم فلسفي مجرد باستطاعته أن ينتج مناهج، لذلك فالتحذير منها لكونها مجردة لا يمكن أن يطعن فيها، إلا إذا كان هناك خلل منطقي يطعن فيها، أو إذا كانت هناك إمكانية لهدمها منطقياً لوجود بديل معايير لها.

لكي يرفع سمة التجريد عن نظرية بورس، ويجعلها قابلة لإنتاج نموذج تطبيقي، راح جيرار دولودال وجوويل ريطوري يؤكدان اجتماعية هذه النظرية التي تفرض حضور الإنسان داخل العلامة، باعتبار أنها ليست ثنائية، والسيروية تقتضي أن يكون الإنسان مندمجاً فيها، ويجعلها قابلة للوصف من خلال استحضار كل قدرات الإنسان وفعاليت الفرد⁽¹⁾ من قصد وإبداع وتأويل. ولقد رأى دولودال أن التحليل السيميائي المستمد من نظرية بورس، يقتضي النظر إلى زمر العلامات، وهي الأنساق المختلفة بوصفها ممثلات ثم ربطها بموضوعاتها بعد أن نكون قد أعطيناها مؤولاتها، وهكذا تنطلق حركة تحليل العلامة التي هي علامة ثلاثية من الممثل نحو الموضوع مروراً بالمؤول، ولقد طبق نموذج التحليل هذا على لوحة "الجوكاندا" باعتبارها زمرة من الممثلات الوصفية والمفردة ثم الموضوع المباشر فالدينامي بأنواعه. عند انتقاله إلى تحليل نص شعري أشار إلى أن التحليل لا يختلف من الناحية المبدئية عن تحليل اللوحة، لكنه راح يستعرض الجوانب اللسانية والدلالية للنصوص اللغوية مستنداً إلى لسانيات مارتيني وتشومسكي وإلى البلاغة؛ ما يعني أنه - إلى جانب اعتماده على تصنيف بورس - كذلك آليات لسانية في تحليل البعد التركيبي والدلالي للنص الشعري بطريقة تعتمد التصنيف وتوظف المفاهيم اللسانية ومصطلحاتها.

غير أن جعل نموذج بورس أسير طريقته في تصنيف العلامات، ليس سوى تكريس للتجريد؛ ذلك أن فهم العلامات بحسب تراتبها شيء، وتحليلها شيء آخر، بحيث لا يقتضي بالضرورة تتبع المستويات، وتتبع المؤولات؛ بل قد نمارس العملية في الوقت نفسه، كما قد نتجاوز الحديث عن بعض العلامات الفرعية بالتركيز على العلامة التي يتحقق بها التأويل. لعلّ السبب الذي جعل دولودال يؤكد أن تحليله هو مجرد تصنيف ييداغوجي سمحت به نظرية بورس المفتوحة على تطبيقات مغايرة، والوصول إلى نتائج أخرى أفضل.

والحقيقة أننا نلمس إشكالاً واضحاً على مستوى النصوص، خاصة؛ إذ إن الحديث عن موضوع نص وعلاقته بمؤولاته قد تتحدد قبل إدراك الممثلات ما يجعل عملية تصنيفها لاحقة لعملية إدراك الموضوع وتأويله، وليس هذا خاصاً

(1) جيرار دولودال وجوويل ريطوري، السيميائيات أو نظرية العلامات ترجمة عبد الرحمن بوعلي

بنظرية بورس، فحسب، بل بكل المناهج التي تعتمد على تفكيك عناصر البنيات، الذي كثيراً ما يتم انطلاقاً من إدراك أولي للمضمون الدلالي⁽¹⁾، مثلما هو الأمر في البنيوية؛ الأمر الذي جعل بعض النقاد والدارسين لا يجدون فرقاً بين البنيوية والسيمائية، والحق أن هناك جانباً من الصحة؛ لأن المضمون أو الموضوع الذي تكشف عنه البنيوية هو جزء مما ترتبه سيميائية بورس، ولنقل: هو بمثابة الوقوف عند الموضوع المباشر كما تقدمه العلامة؛ ولذلك سمي علم الدلالة البنيوي (سيمائية محايثة).

لقد كان هدف دولودال التعريف بنظرية بورس في فرنسا، والدعوة إلى استعمال مفاهيم مستعارة من نظريته، إضافة إلى علامات الموضوع (الإيقونة والمؤشر والرمز) لأن هناك علامات خاصة بالممثل وأخرى بالمؤول، وقال إن المظهر الثلاثي الذي سحر السيميائيين لا ينبغي أن يجعلنا نتوقف عند تعريفه الثلاثي فقط، ذلك أن السيميز ليس شكلياً فقط، فهو يشتغل في وضع تقوم فيه حدود المكانية والزمانية، لنقل الحدود السوسيو- تاريخية بتجميد المؤول وإعطائه مصطلحاً، وهكذا يتوقف المؤول على أن يكون علامة ويصبح مؤقتاً نهائياً⁽²⁾، وهذا كله يعني أن دولودال كان على وعي كبير بأهمية نظرية بورس، وتصوره لسيمائية تأويلية، وتصنيف دولودال للعلامات التي اعتقد سعيد بن كراد أنها لم تعد تقنع أحداً، لأنها لا تتميز بأية مردودية على مستوى مقارنة الوقائع الإنسانية⁽³⁾، سبق وأنها لم تقنع دولودال نفسه كما أشرنا، غير أننا لا نستطيع بأي حال إنكار مردوديتها، ليس فقط لبيداغوجيتها بالنسبة للمبتدئين، ولكن لأنه لا يمكن المرور إلى التأويل دون فهم الجانِب التمثيلي للعلامات داخل النص.

لقد أكدنا سابقاً أن اشتغال العلامات عند بورس ليس اشتغلاً ألياً كمن يدعي أن الطبيعة تشتغل بذاتها دون مسير لقوانينها، ولقد أكد ذلك في عدة مواضع من تعريفاته للعلامة، والدلالة هي من خاصيات اشتغال العلامات، ما يعني أن البقاء عند حد وصف التفريعات يبدو غير ذي أهمية في التحليل من حيث كونه مقصوداً

(1) عبد السلام المسدي: قضية البنيوية ص 27.

(2) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات ص 169.

(3) سعيد بنگراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص 72.

في ذاته؛ بل لا بد أن يتم من أجل رصد طريقة اشتغال السيروورة السيمياءية، ولعل ذلك ما فعله محمد الماكري في دراسته المؤسسة من كتابه (الشكل والخطاب)؛ حيث قدم نموذجاً تحليلياً جيداً استناداً إلى بورس، لم يأت به من النظرية الجشتالتية في الصورة التي كانت له سنداً قوياً في التحليل، ولكن من فهمه لطبيعة التأويل البورسية التي يقوم بها الشخص المؤول.

ففي دراسته لقصيدة (هكذا كلمني الشرق، موسم الحضرة، للشاعر محمد بنيس) اعتمد على المستويات الثلاثة لنظرية العلامة عند بورس وهي: مستوى التركيب، مستوى الدلالة، ومستوى التداول. وبعد انتهائه من دراسة المستوى التركيبي الذي اعتمد فيه على معاينة النص من حيث الممثلات؛ أي وصف التركيب العلامي للنص، شرع في دراسة المستوى الدلالي أي علاقة الممثل بالموضوع؛ حيث بين أنه من وجهة نظر سيميولوجية «يفترض أن يكون النص كممثل مرتبطاً بموضوع معين ينوب عنه مظهره التمثيلي المتجلي في تركيب النص»⁽¹⁾. وبما أن النص من زاوية تركيبه علامة مفردة تتألف من علامات نوعية، حاول أن يبين العلاقات بين هذه العلامات وموضوعاتها، بدءاً من الفضاء النصي بصفته نسخاً سيميائياً خاصاً هو النسق اللغوي الذي يحيل إلى جانبه التواضعي، فتصبح مكوناته علامات قانون، إلى جانب أنها علامات رموز سوف يكون التساؤل عن موضوعها الرمزي هو تساؤل عما يقوله النص المكتوب، وما يمكن أن يفهمه القارئ، لذلك رأى أن معرفة الخط واللغة لا يوفران معرفة، على الرغم من أن بعض المكونات الفرعية للفضاء النصي قد تحمل دلالات كالنبر البصري، وحركة الأسطر وعلامات الترقيم، وتوزيع البياض والسواد، فخلص إلى أن دلالة الفضاء النصي بصفته مكتوباً هي رمزية، وهي مؤشيرية بصفته عنصر النبر البصري، وأيقونية بصفة حركة الأسطر وعلامات الترقيم وتوزيع البياض والسواد. وهو الشيء نفسه الذي رصده بالنسبة للفضاء الصوري المرتبط بالأشكال والرسوم المركبة وغير المركبة، فكل واحد منها عبارة عن إيقون، غير أننا بحاجة إلى ضرورة تحديد الموضوع في سياق الفعل التأويلي.

وانتقل بعد ذلك إلى مستوى التداول، أي تحديد العلاقة بين الممثلات والموضوعات في إطار عمل المؤولات، ورأى أن الشاعر يقوم بإنجاز تركيب للنص

(1) محمد الماكري، الشكل والخطاب، محل تحليل ظاهراتي، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت -

الدار البيضاء 1991 من 264.

ثم يقوم بتفكيكه، أما المتلقي فيقوم بتفكيكه ليعيد تركيبه مانحاً إياه المؤول الذي يرغب فيه، وهذا ما أشار إليه دولودال في حديثه عن التواصل، لأن نجاح العملية التواصلية مرهون (بمراعاة احتمالات التأويل من طرف المرسل... وتقديم أقرب مؤول ممكن من قبل المتلقي - مؤول يرغب فيه المرسل، حتى يتمكن من الموضوع كدلالة).

حاول محمد الماكري بعد ذلك معالجة مكونات القصيدة التركيبية؛ حيث ركز على العلامات النوعية في الفضاء البصري والصوري، ما يؤكد أن تصنيف العلامات لا يكون لذاتها بحيث يتم التعرف إليها ثم ما نلبث أن نغادرها ولا نعود إليها، وهنا تكمن جدوى تصنيف العلامات.

أما المكوّن الفرعي المتمثل في الخط فقد رأى الماكري أنه يحمل بعدين: جمالي وإحالي، فركز على البعد الإحالي لارتباط الأول بعمل الخطاط، وتوصل بعد الوصف إلى تأويل مفاده أن (سمات التقوس والانحناف تميز الخط المغربي الأندلسي عن غيره)، وتتدخل الذاكرة في إعطاء الانطباع الأول للمتلقي؛ حيث يقوم بجملة من الإحالات التي تندرج ضمن المؤول الشعوري، فيجعله يستحضر نماذج مختزنة كخط المصحف، والمخطوطات، فتتشأ علاقة بين ما هو ديني إلهي وأدبي بشري في الحالة الأولى، وعلاقة بين القديم والحديث في الحالة الثانية. وانتقل بعد ذلك إلى البحث عن الموضوع المباشر والدينامي، مستعيناً بقرينتي العنوان والشاعر ليجري مقابلة بين المشرق والمغرب، ثم تتعزز هذه المقابلة بمؤول دينامي مرتكز على السياق الخارجي، كبيان الكتابة لمحمد بنيس، فوصل إلى نتائج تثبت أن: عودة الخط المغربي «عودة المكبوت»، ابتهاج الهوية. وأن الخط المشرقي «استبداد المركز» إلغاء الخط المغربي. وأن الخط المغربي «المغرب الجغرافي»⁽¹⁾.

أما دراسته الفضاء البصري فقد توصل فيها إلى أن لغة النص بمستوياتها المعجمي والاستعاري تتصل بموضوع مباشر يتمثل في العدوان والمواجهة، المساندة/الغلبة، المشرق/المغرب. أما الموضوع الدينامي، فقد أورد المقاطع الحاملة للعناصر

(1) م ن من 276.

التأويلية التي مكّنته من استنتاجه بواسطة المؤول النصي، وهو موضوع اشتراك حديّ المقابلة في مظاهر العنف والموت»⁽¹⁾

ودرس بلاغة الاشتغال الفضائي في النص من حيث التبشير والاستعارات والتشاكلات البصرية، وأكد خطورة عزل الاشتغال البلاغي للنص عن بلاغته اللغوية؛ لأن هذا العزل من شأنه أن يحصر الأشكال البصرية في معناها الإيقوني السكوني، ثم اهتم بالاشتغال السيميائي للعلامات اللغوية وغير اللغوية في النص، فأوقفنا على كيفية تمام عملية الفهم والتأويل، وكيف أن هناك طرائق منطقية في الفهم توازي الطرائق المطقية التي تشغل بها العلامات في هذا النص، وكيف يستند إلى السياق في استنباط الدلالات من أجل تحليل الحركية التي تنشأ داخل العلامة وتستمر بها وخارجها، وهو جوهر السيرورة السيميائية التي كان أول الباحثين في الوطن العربي من طبق النموذج البورسي في تحليل النص الشعري. فجاء من بعده نقاد وباحثون كرسوا الطريقة الشكلية الكثيرة التي وصفتها فيها الدراسات الآلية.

لقد تعمّدت عرض نموذج تطبيق محمد الماكري لنظرية العلامة البورسية ليتبين من خلالها أن المناهج تقوم على مفاهيم ونظريات فلسفية، ولأن الشمولية والتجريد يجعلان من مفهوم أو نظرية ما قابلة للتطبيق كلياً أو جزئياً، فإن هذا يلغي التعارض المفتعل بين نظرية بورس الفلسفية وقابليتها للتطبيق. ولعل عمل الماكري خير دليل على ذلك. لنؤكد أن وصف العلامات والتوقف عند الممثلات ليس من أجل العبور إلى المستوى الدلالي والتداولي فحسب ثم ننتهي منها، أو هو تطبيق للطريقة التراتبية التي تحدّث عنها دولودال، وإنما تبقى وسيلة للحصول على المؤول النهائي، كتأكيد على الجانب التواصلّي لأي نص، وهو الجانب الذي أنكره بول ريكور ضمناً داعياً إلى وجوب توخي الحذر عند تطبيق نظرية بورس في العلامات على النصوص، لأن «المؤول عند بورس ينصب على رموز (يقصد علامات)، أما عندنا فينصب على منطوقات»⁽²⁾ أي (ملفوظات). إن الحذر كفكرة إنشائية ذاتية تصدر من فيلسوف، لا يعني عدم قابلية نظرية بورس للتطبيق على النصوص، لأن بورس ذهب إلى أبعد من

(1) م ن ص 294.

(2) بول ريكور، النص والتأويل، تر: منصف عبد الحق، العرب والفكر العالمي ع 3 ص 51.

فكرة المنظورات أو الملفوظات وهي العلامات. فالملفوظ صنف علامي ينطوي ضمن نظريته في العلامة التي سعى من خلالها إلى الكشف عن العلل التي تقف وراء العلامة، وليس عن القوانين فحسب، حتى بدا له أن الكشف عن العلل يكاد يكون الوظيفة الوحيدة للمنطق، الذي يرفض أن يراه فناً ولا شكلاً، بل علماً للواقع، وهو نفسه السيميوطيقا في تسمية أخرى له، ذلك أن البحث عن العلل هو الذي يجعلنا قادرين على تفسير العالم، ليؤكد أن القوانين واقعية وليست من صنع العقل الخالص، وهي عنصر فعال قائم في الكون. وإذا ما تأكد لنا - مما عرضنا - البعد التداولي لهذه النظرية يبقى الحذر الذي تحدث عن ريكور موقفاً شخصياً وحسب.

وتؤكد أهمية نظرية بورس من خلال دراستها للأنساق المختلفة لغوية وغير لغوية، لطابعها الشمولي، ولكن منظوراً إليها من زاوية المعنى أو المعنى في حقيقته التداولية، أي في سيرورته وكيف يسهم التأويل في عملية إنتاج المعنى في إطار السياق؛ لأن السيرونة لا تتم بالعلامات فقط، مجردة عن الفعل الثقافي، هذا الفعل الذي سيكون له دور كبير في امتداد السيميائيات، وفي تصورهما لقضية الثقافة والمرجع الملغاة من الدراسات المحايثة.

إن أهمية أطروحة بورس في جانبها التطبيقي أنها تسمح بالتفاعل بين الوعي والأشياء، أو القارئ والنص إذا كان التعامل مع أنظمة لغوية، وهي عودة إلى الذات التي هي وجه آخر للعودة إلى القيم. وإذا كانت الثورة اللسانية قد دأبت على العمل ضمن نظام من الثنائيات ومحاولات التوفيق بينها مركزة على الجانب الشكلي في فهم العلامة، ما جعل الفيلسوف، كما قال بلومفيلد «يلاحظ أن الألسنية هي الوحيدة التي يمكن أن يقال عنها إنها ضد الفلسفة، وإنها ضد الفكر وإنها ضد السيميائية (علم الدلالة)»⁽¹⁾ فإن فهم هذا التوجه الضدي يجعلنا ندرك أهمية توجه بورس؛ لأن ضد الفلسفة يعني الاهتمام بالجزئي بعيداً عن الكلّي الذي صدر عنه، وهذا ما حرصت عليه المناهج المحايثة التي تبنت أطروحاتها، وضد الفكر يعني ضد الذات؛

(1) بول ريكور، فلسفة اللغة، ترجمة: علي مقداد، مجلة العرب والفكر العالمي ع8 مركز الإنماء

القومي، بيروت 1989 ص7.

أي عدم الاهتمام بمن ينتج النسق والمعنى، أما ضد علم الدلالة فيعني تفتيب جوهر التفكير في العلامة الذي هو الدلالة المقصاة من التفكير اللساني، أو التي اختزلت في شكل مثلما دأبت عليه السيميائيات المحايثة.

إن هذه العناصر الثلاث: الكلية، الذاتية والدلالة، جوهر اللقاء والتفاعل بين الوعي والأشياء والإنسان والعالم، إنه تفكير يقدم تركيباً مهماً وشاملاً يتجاوز التناقض والتعارض بين الثنائيات، والاعتراف بالخاصية الذاتية ودور التأويل. ومن هنا ندرك لماذا لا يمكن النظر إلى سيميائية بورس على أنها مجرد منهج يتم تطبيقه على النصوص بالآلية نفسها التي يمكن بها تطبيق نموذج بروب أو غريماس مثلاً.

لعل الوعي بهذه الأهمية لبورس هو الذي جعل الفرنسيين يعيدون قراءة دوسومير بمقولات بورس، فيعقدون مقارنات ويبحثون عما تشابه، وإن اختلف، في مقولاتهما مثلما فعل دولوداك وباسكال مارسيلو وغيرهما.

أخيراً، ليس هذا الاستعراض الموجز عن بورس، من أجل الوقوف على امتدادات أطروحته في السيميائيات المعاصرة فقط - وهي كثيرة - ولكن، لأن فيها من عوامل الانفتاح ما يجعلها تحتوي على المفاتيح الكبرى للقراءة المفتوحة، فهو قدم بتصنيفه للعلامة والسيرورة السيميائية المفاهيم الإجرائية من أجل دراسة علمية لأي نظام دلالي. وهذه المفاهيم نراها اليوم تستثير هم الباحث في مجال السيمياء، وقد ضاق ذرعاً بالسؤال المحايث للمعنى، فيحاول أن يتجاوز شكلاً معيناً من أشكال معاينة المعنى لفتح المجال إلى صورة أخرى أكثر انسجاماً مع المعنى في وصفه والتفكير فيه، وخاصة المعنى الأدبي، وهي ليست قيمة مضافة حققتها سيميائية بورس لتسد فراغاً، وإنما هي القيمة الأصلية في كل نظرية تحاول أن تنفذ إلى المعنى وعلاقته بالعلامة.

لقد تعرض بورس - على الرغم من المواهب التي عرف بها منذ الصغر - لمضايقات عملية واجتماعية، عانى من جرائها العزلة والفقر، لكن مضايقات الفكر كانت أشدّ وقعاً عليه، وخاصة معاناته في محاولاته توصيل نظريته في العلامة، لقد قضى أكثر من ربع قرن في محاولات لإفهامها، ونلمس ذلك من خلال مراسلاته، التي يقول في بعضها: «لقد عمم تصوري حول العلامة تعميماً واسعاً حتى صرت يائساً من إفهامه للآخرين، لهذا سأحدده لكي أكون مفهوماً، للعلامة شيء محدد ومقصود بوساطة موضوع من جهة، ومحدد بطريقة ما، بنفسية مؤوله، الذي سيحدد

بدوره كوسيط بطريقة غير مباشرة للموضوع المباشر للعلامة، وهذا التعريف هو في غاية التعميم؛ ذلك أن تحديد نفسية المؤول هو ما أسميه مؤول العلامة⁽¹⁾. وفي حديثه عن المؤول بعد أن حددته بالآثر الذي يحدث على شخص ما، يقول: «لقد أضفت عبارة على شخص ما كما لو أنني بصدد إلقاء كعكة لسربير، لأنني يائس من إيصال تصوري للآخرين»⁽²⁾.

وعلى الرغم من المضايقات فقد كانت له طاقة فذة في محاصرة الطاقة المنبعثة من العلامة التي لم يكن يسعها نموذج أو منهج واحد يتبع، فيحاصر المعنى داخل سياج من القواعد أو الآليات، ويوقع الباحثين بعده في سيل من الصور المستنسخة، لأنه أدرك أن علل المعنى متنوعة بتنوع طرق اشتغال العلامات، وقواعد اشتغال العلامات في حركية وسيرورة لا متناهية، والحبرة والسياق الثقافي وحدهما الكفيلان بتأويل الدلالة، لذلك كان أستاذاً قضى حياته في البحث في العلامة والدلالة، فكانت حياته نموذجاً للبحث، وترك لمن يتعاملون مع الأنساق العلامية المختلفة حرية إنتاج النماذج من الأنظمة العلامات التي يدرسونها.

وإذا كان لنا الحق في تسويغ حديثنا عن القيمة الأصيلة في سيميائية بورس، فسيكون حتماً متلخصاً في مستويات ثلاث: الوصف، والتحليل والتعليل، وهذا التسويغ يأخذ بعين الاعتبار طريقتنا في إدراك العلامة والدلالة والسيروية التي تتحرك فيها وبها، والبحث فيها بدل البحث عنها هل هي موجودة أم لا؟ ■

(1) Definitions NEM /2-1908-46.

(2) سربير cerbere في الأساطير اليونانية هو الكلب حارس جهنم، له ثلاثة رؤوس يستعمل الشاغر لورفي آلة موسيقية لتتويمه، وتخلص أوريديس. وفي الإنيادة تمكن الأمير أوبي من إضعاف نقطة الكلب، فلقى إليه كعكة من صل.

بـ. ملف العدد أدب الخيال العلمي

- ⑤ الأدب الفانتازي (مايكروسوفت) ت: د. إياس حسن
- ⑤ في سبيل تريف لأدب الخيال العلمي حاك غوامار ت: د. إياس حسن
- ⑤ الخيال العلمي والخيال الجديد فرانسيس برتلو ت: عدنان محمود محمد
- ⑤ الخيال العلمي في مواجهة العالم الواقعي هاليو ايضا نجليتي ت: عريب ميهوب
- ⑤ الخيال العلمي في الولايات المتحدة مقابلة مع جان دانييل بريك ت: عدنان محمود محمد
- ⑤ من الرواية التحريبية إلى العجائبي العلمي دانييل شابرون ت: عدنان الدالي
- ⑤ قصص الخيال العلمي وثورة الاتصال هيليب بريتون ت: د. إياس حسن



الأدب الفانتازي

بحث من «مايكروسوفت»

ت: د. إيهاس حسن

1. تقديم

هو جنس أدبي وُلد في نهاية القرن الثامن عشر، يقوم على إقحام ظواهر تعتبر خارقة للطبيعة في الواقع، ويستند على القلق أو الذعر الناجمين عن ظواهر غامضة تصدم بقوة خيال الشخصيات، وكذلك القارئ. الكلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية *fantasticus*، المشتقة بدورها من اليونانية *phantastikos* التي تعني «القدرة على خلق الصور»، «*fantaisie*».

2. محاولة لوضع التعريف

ليس من السهل وضع تعريف للأدب العجائبي، وبالتالي تتواجه المدارس وتتناقض: أين يبدأ الأدب الفانتازي وأين ينتهي؟ ومن الصعب تقديم جواب حاسم. هناك من المنظرين من يرفض عدّ الفانتازيا جنساً [أدبياً]، وخاصة الفيلسوف (ألان شارفّر ميجان) Méjan - Alain Chareyre الذي يرفض الوقوع في مطب تعريف الفانتازي، فهو يتعامل معه كواقعة جمالية، كإحساس قريب من المنعرج وهناك كثيرون يجعلون بداية الفانتازيا مع أبولي⁽¹⁾ Apulée وكتابه التحولات *Métamorphoses*، وآخرون مع غرائب القرون الوسطى. لكن معظم المنظرين يعتقدون كمسألة أن الأدب الفانتازي بدأ في القرن الثامن عشر، واستمر خلال القرن التاسع عشر؛ حيث بلغ عصره الذهبي، ووصل إلى القرن

(1) لو لوسيوس أبوليوس تيزيوس (Lucius Apuleius Theseus v. 125 - v. 200) كتاب

وفيلسوف روماني، درس الأدب في قرطاجة والطنجة في أثينا ولقانون في روما. وضع روايته التحولات أو العمار للذهبي في 11 كتاب. وفيها تحول الشخصية الرئيسية، لوسيوس، إلى حمار عن طريق سحر عارض، وبعد جولات عرضية عديدة استعادت شكلها البشري بفضل كاهنة الإلهة المصرية إيزيس التي أطعمته الزهور. المترجم

العشرين. ثمة ثلاث مقاربات نقدية للفانتازيا تسيطر على تحليلات هذا الجنس، الأولى تاريخية (بيير جورج كاستكس Georges Castex - Pierre) والثانية سيميائية (روجي كايوا Roger Caillou ولوي فاكس Louis Vax)، والأخيرة نبوية (تريفيتان تودوروف Tzvetan Todorov).

أ. المقاربة التاريخية

يقدم المظفر كاستكس في كتابه الحكاية الفانتازية في فرنسا منذ (نوديه) وحتى (موباسان) (1951) *le Conte Fantastique en France de Nodier à Maupassant* تعريفاً للفانتازيا على أنها أسلوب ظهر في سياق ثقافي «أنواري illuministe»، مؤمن بالإخفائية occultiste كارتكاس تجاه العقلانية والوضعية السائدة حينئذ. وتُعرف الحكاية الفانتازية في فرنسا كجنس مستقل منذ حوالي 1830، تحت تأثير هوفمان Hoffmann [..]. والفارق بين العائتاريا والغرائبي merveilleux التقليدي: يتصف الفانتازي بإقحام غير متوقع لحدث غامض mystère في الحياة الواقعية؛ وهو بشكل عام متعلق بحالات مَرَضِيَّة للوعي، الذي يقطع أمامه، في ظواهر كابوسية أو هذيانة، صوراً لهواجسه ومخاوفه. يميز كاستكس بين فترتين: الأولى بين 1830 - 1850، التي تمثل في نظره العصر الذهبي للفانتازيا، والثانية بين 1850 - 1890، التي شهدت تراجع هذا الجنس.

ب. المقاربة السيميائية

أما روجي كايوا في كتابه *Au cœur du fantastique* (1965)، وكذلك في «صور، صور...» محاولة في دور وقدرات التخيل Images, Images. Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination (1966)، فهو يرى أن «الفانتازي يبدي [...] صدمة، تمزقاً، مفاجأة غير مألوفة، تكاد لا تحدث في العالم الواقعي». ويعرف الفانتازي من خلال تعارضه مع الغرائبي حيث لا يكون الحارق للطبيعة على قطيعة مع الواقع. يطرح مقارنة سيميائية من خلال وصفه العناصر المكونة للفانتازيا (كائنات فوق طبيعية، أزمنة، أمكنة، إلخ) وتأثيرات هذه البواعث الفانتازية على الأشخاص، مثل السر المحيف mysterium tremendum (القلق، الخوف، النفور، الكرب)، أو الخلاب fascinations (الفتنة، الإغواء، إلخ). يرى أن الفانتازي قد ولد من التقاطع بين الفرد والعالم، ومن الصلة بين العمل والقارئ ضمن علاقة تماهي، وبعد يبحث هذا الأخير فيه عن القشعريرة كما البطل وعلى خطأ (كايوا) هناك (لوي فاكس)، الذي يعتقد بأن «الحكاية الفانتازية [...] تريد أن

تقدم لنا، نحن سكان العالم الواقعي الذي نحن فيه، أناساً مثلنا، فجأة في مواجهة الغامض»، ويتكلم عن التعبيرية الفانتازية في كتاب الفن والأدب الفانتازيان *l'Art et la littérature*

fantastiques (1963) وكتاب غواية الغريب la Séduction de l'étrange (1965). فيقول: «على المانتازي، كي يفرض نفسه، ليس فقط أن يقتحم بفتة الواقعي، بل يجب على الواقعي أيضاً أن يمد له يديه، ويرضى بإغوائه».

ج - المقاربة البنوية

في كتابه مدخل إلى الأدب المانتازي⁽¹⁾ (1970) يعرف (تودوروف) المانتازي على أنه «تردد يشعر به كائن لا يعرف إلا القوانين الطبيعية، في مواجهة حدث يبدو خارقاً للطبيعة». يطرح تودوروف تحليلاً بنوياً يأخذ بالحبان طواهر تنظر عن طريق منظومة معينة - لها معنى أن هناك صلات ضرورية لارمة، وليست اعتباطية بين الأقسام المكونة لهذا النص -، عن طريق عدد محدود من الوحدات، وقواعد تنسيق هذه الوحدات، من خلال تحليل البنية التركيبية syntaxique، على حساب السيماتي [الدلالي]. وهناك برأيه ثلاثة شروط ضرورية للمانتازي: «المانتازي يقوم بشكل أساسي على تردد القارئ - قارئ يتماهى بالشخصية الرئيسية - بخصوص طبيعة الحدث الغريب؛ هذا التردد قد تحس به الشخصية، وبذلك يمكن للقارئ أن يتوحد بها؛ وعلى القارئ أيضاً أن يرفض كل تأويل ترميزي [أليغوري] أو شاعري».

د - مقاربات أخرى

في النقد المعاصر، ترى (إيرن بيسيير Irène Bessière) في كتابها: الحكاية المانتازية. شاعرية الغامض le Récit fantastique. La poétique de l'incertain (1974) أن المانتازيا «تلاعب بالواقع من حيث أنها تماهى بين الفريد وتمزق الهوية، وبين تبدّي الشاذ وتبدّي عدم التجانس، وهو يرى مظهراً دوماً، وحاملاً لمنطق سرّي أو مجهول». ويرى (تشارل غريفيل Charles Grivel) في كتابه: المانتازيا - الخيال Fantastique - fiction (1992) أن «المانتازيا هي منتهى نقاط علام وأدعو فانتازي ما يجعلنا لن نتمكن بعد من القول على غرار comme. هناك حيث يتولّى المعنى. والمانتازي يشير إلى أن هذا يستطيع أن ينكر، وكيف et comment؟»

(1) صدرت ترجمته بعنوان «مدخل إلى الأدب العجائبي»، وقام بها للصادق بوعلام. دار شرقيات للناشر 1994. وأثرنا التعريب بسبب الالتباس الذي يجده القارئ في كثير من الكتب والمقالات بين المانتازي والمـ merveilleux أو العجائبي، وغالباً ما يتبادل المصطلحان كلمتي «عجائبي» و«عجائبي» في ترجمة هذين المصطلحين، لذلك فضل تعريب «المانتازيا» بوصفها جنساً أدبياً. المترجم

وأخيراً كتب (روجي بوزيتو Roger Bozzetto) في كتابه: (مناطق الفانتازيا Territoires des fantastiques 1998) أن «النص الفانتازي ينشئ نمطاً خاصاً للعلاقة مع العالم، ويجعله ملموساً وظاهراً عن طريق وجود أشياء وأحداث ولأو حالات اعتيادية في العالم المتمثل، ومعها يبني مقلدات (لغوية وأيقونية) تتلوع بالدهشة، لكن الترابط المنطقي للعالم الاختباري «Empirique»، رغم استدعائه، يكون فيها خاصصاً للوحد المفترض لقولتين أخرى. وهذه تظل مكتشفة بالأسرار، وبالتالي تبحث على الفلق، لأن النص لا يسمح أبداً بالولوج إليها».

3- تاريخ الأدب الفانتازي

ظهر الأدب الفانتازي في نهاية القرن الثامن عشر في أوروبا، بفضل سياق ثقافي جديد؛ حيث فرض العلم نفسه في الإحساس بالعالم وفي تمثله وولدت الفانتازيا من توتر بين الواقع، الذي يحدد كإطار للقصة، والظواهر، التي لا يفسرها العلم. إنه يقع على الحدود بين العقلاني وغير العقلاني، بين الواقعي والمتخيل. إن القرابة بين العالم الموصوف وعالم القارئ تبحث على الرعب.

4- الرواية الإنكليزية (القوطية [السوداء] Gothique): إرهاب الفانتازيا

حصلت القوطية الأولى مع ظهور الرواية القوطية، التي سيطرت في الأدب الشعبي الإنكليزي في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر. وفي تلك الفترة ظهر تلوق معين لجمالية الموت وأطلال الماضي وتطلّب الأدب القوطي المعمار (القصر، الدير، الكنيسة، الزنقة، مدفن قو الكنيسة)، مناخاً أسود وشخصيات نمطية بشكل خاص (شاباة شجاعة، وشخصية ذكرية سيئة). واقتنع هوراس والويل Horace Walpole هذا الجنس عام 1764 برواية (قصر أوترانت le Château d'Otrante)، التي تطرح تيمات الرئيسة. غير أن أعمال (آن رادكليف Ann Radcliffe)، وخاصة (حفايا أودولف les Mystères d'Udolph) (1794) هي التي بقيت أكثر شهرة. فرض ماثيو غرغوري لويس Matthew Gregory Lewis نفسه كخلف جدير له مع (رواية الراهب le Moine) (1796).

في هذه الروايات يبدو اللجوء إلى الرعب إجراءً يهدف إلى إظهار المستغرب [ما لا يصدق] لكن فصلاً أحياناً يضيء السر بشكل عام والعودة إلى الواقع تغيب تحديثاً في الفانتازيا بالمعنى الدقيق؛ حيث تبقى الشخصيات والقارئ منهمكين بالتفسير، وموزعين بين الظواهر الخارقة للطبيعة ومجال العقل.

ب - العصر الذهبي للفانتازيا

الفانتازيا الفرنسية

ازدهرت الفانتازيا الفرنسية في الحقبة الرومانتيكية. ومن الغريب أن اثنتين من أوائل الروايات القوطية في اللغة الفرنسية أتتا من كتاب أجناسه فاتييك (1786) *Vathek* لوليم يكفورد William Beckford والمخطوط الذي عثر عليه في سرقطة Manuscrit trouvé à Saragosse (1804 - 1805) لجان بوتوكي Jan Potocki. لقد تأثر المؤلفون الفرنسيون كثيراً بالأدب الألماني، وخاصة أشيم فون أرنيش Achim von Arnim (إيزابل المصرية Isabelle d'Égypte، 1811)، وهوفمان E. T. A. Hoffmann (كسير الشيطان les Élixirs du diable، 1816؛ ولفط مور de Chat Murr، 1822)، مكتشفين أن الغربة والغرب يمكن أن يخلعا تماماً كحامل لخلق رومانتيكي.

وهكذا قدم شارل نوديه شهرة للفانتازيا الفرنسية من خلال قصص موجهة أحياناً نحو الحلم (تريليي أو عفريت أرجيل Trilby ou le Lutin d'Argail، 1822؛ الجنينة المقطعة la Fée aux miettes، 1832)، وحيناً نحو الجنون (سمارا أو شياطين الليل Smarra ou les Démons de la nuit، 1821) وبروسر ميرمه Prosper Mérimée (فينوس الجزيرة، 1837)، وجيرارد نيرفال Gérard de Nerval (بنات النار، 1854)، وتيوفيل غوثيه Théophile Gautier (قصة المومياء، 1858) وفتحوا كذلك هذا الجنس من خلال مولوية الحكايات والقصص. قصور مسكونة بالأرواح، موافق مع الشيطان، لمسات من كل نوع تشكل ذخيرة لمواضيع مثيرة، تغذت واستخدمت من عدد من الكتاب المعاصرين.

العلم والفانتازيا

أخذت الفانتازيا زخماً جديداً مع الأمريكي (إدغار آلان بو)، الذي ترجم له (شارل بودليير) قصص غير عادية، خلال عقد الخمسينيات من القرن التاسع عشر، وكانت هذه القصص - وهي تستلهم الرواية القوطية الإنكليزية - متغصنة في مناخ داكن ومظلم ومتابعة لإدغار آلان بو تعذت قصص النصف الثاني من القرن التاسع عشر من التقدم الحاصل في الأمراض النفسية، ومن الأبحاث ما وراء النفسية والفرايس الاصطناعية.

وفي الحقيقة تجدد هذا الجنس، في سبعينات القرن التاسع عشر، عن طريق ميادين جديدة للبحث العلمي مثل الأمراض النفسية، والاهتمام بالأمراض العقلية والتنويم والمغناطيسية، والاكتشافات المتعلقة بالكهرباء وانتشار الضوء، وكذلك الملاحظات بخصوص ملامح للحياة في الكواكب البعيدة. وبهذا الصدد فقد لعبت قصة (هورلا le Horla) (1887) لغوي دو موباسان (Maupassant) دوراً كبيراً وهي تصع في المشهد ولولياً هو ضحية الجنون.

وعلى هذا الموال توضيح قصة (الحالة العربية) للدكتور جكل والسيد هايد (1886) تأثر روبرت لويس ستيفنسون بالاستلاب وبالأردواجية. أما قصص جول باري دورفيلي Jules Barbey d'Aurevilly، (الشيطنيون Diaboliques، 1874)، وقصص أوغست فيليه دوليل آدم Auguste Villiers de L'Isle Adam، (حكايات فظة Contes cruels، 1883)، وقصص جوريس كارل هويسمان Huysmans: (هناك لا bas، 1891)، فهي تدل على جاذبية معينة نحو المصائب والمرضى والشيطنية. وعلى صعيد آخر تجد حكايات مصاصي الدماء والأشباح أسيادها المعترف بهم في شخص جوزيف شيريدان لوفانو Joseph Sheridan Le Fanu في قصص (كاميلا Camilla، 1872) وبرام ستوكر Bram Stoker (دراكيولا Dracula، 1897)، وفي قصص هنري جيمس Henry James (دورة اللولب Tour d'érou، 1898).

ت - الفانتازيا في القرن العشرين

استمرت الفانتازيا في القرن العشرين، وإن كان ذلك بشكل متفرق. والتفت (فرانز كافكا) في بداياته صوب هذا الجنس، وبالتحديد في قصته (المسح Métamorphose) (1915) التي تروي قصة رجل تحول إلى حشرة. أما (هولرد فيليب لوفكرافت Lovecraft)، المنافس الكبير لإدغار آلان بو، فهو مؤلف نحو ستين قصة فانتازية، منها: (بناء كولهر l'Appel de Cthulhu) (1928)، و(في مهوى الزمن Dans l'abîme du temps) (1936) وسجد في أعمال جان ري Jean Ray أسطورة رعب هي (أحر حكايات كانتربوري des Derniers Contes de Canterbury، 1944).

وشهد أدب أمريكا اللاتينية ثلاثة وجوه رائدة للقصة الفانتازية فقد عُرفَ (جورجيه لويس بورخيس Jorge Luis Borges) شهرة مع كتابي (خيالات Fictions) (1941) والألف Aleph (1949) اللذين أدرجاه ضمن تفكير ميتافيزيقي أما مواطنه وصديقه (أدولفو بيوي كاسارس Adolfo Bioy Casares) فهو مؤلف الرواية الشهيرة (إبداع مورل l'Invention de Morel) (1940) و(أطولوجيا الأدب الفانتازي) الذي وضعه بالاشتراك مع زوجته (سيلفيا أوكامبو Silvina Ocampo) و(بورخيس). أخيراً القصص الموهوب (جوليو كورتازار Julio Cortázar) الذي تمزج قصصه القلق والواقع اليومي بمهارة (الرواد التلقائيون للطريق الكوني les Autonautes de la cosmoroute، 1984).

عن:

Microsoft © Encarta © 2007 © 1993 - 2006 Microsoft Corporation. Tous droits

reserve. ■

في سبيل تعريف لادب الخيال العلمي

جاك غوامار Jaques Goimard

ت. د. إيهاس حسن

يعنى بتعريف الخيال العلمي ثلاثة أنماط رئيسة من المستخدمين: 1- أولئك الذين لا يعرفون ما هو ويرحمون إلى التعريفات المعجمية؛ 2- هواة هذا الجنس الأدبي، الذين يكتبون ويقرؤون تعريفات مادحة definitions-éloges؛ 3- المؤرّحون والمنظرون لهذا الجنس، وهم نوع من الطليعة المجاهدة التي تواجه بشكل دائم إشكالية التعريف، والجاهزة دوماً لتنصب له كميناً على امتداد مسيره الغامض في عابة التناقضات.

وتقرن تعريفات المعاجم بين ثلاثة تعابير:

1- المعروف le défini (وهنا كلمة الخيال-العلمي)

2- المعروف définissant، وهو بشكل عام جملة محملة إلى حد ما بنموت ويظروف [أحوال] تمثل مقداراً من الخصائص المحتواة في التعريف.

3- علاقة تكافؤ بين المعروف والمعرف. هنا تبدأ التشويشات بسبب أن المعاجم، كما الكلمات المتقاطعة، غالباً ما تكتفي بعلاقات شبه التكافؤ de quasi-équivalence التي تأخذ بالحسبان ألعاب الكلمات (الكلمات المتقاطعة) وبالأعبارات الاشتقاقية (المعاجم) بامتلاكها على الأقل ميزة أن توظف اهتمام الدين ليسوا على علم به، وأن تسهل اندماج التصورات الحديثة في الثقافة الأساس.

إن التعريفات التي يقدمها الهواة (أو نوع من الهواة الملقبين بالمتحمسين fans) موسومة بشغف مشترك تجاه هذا الجنس، شغف يودّون سطره على غير المبالين، وعلى الخصوم الحقيقيين أو المفترضين للخيال العلمي. ومن جهة أخرى، يمتلك الهواة ثقافة،

وفي أفضل الحالات كفاءة حقيقتين، تسمحان لهم باستشفاف لتمام كتاب أو فيلم إلى صف أعمال الخيال العلمي، و(إذا أمكن القول) بأن لا يستغربوا من دهشتهم بإمكانهم كذلك أن يستشفوا هذا الحكم أو ذلك كإعلان عن خصيصة للخيال العلمي، حتى لو وضعها التشديد، في لائحة خصائص الجنس، على الأكثر استساغة وأحياناً المعبرة بشكل أكثر سذاجة، (الخيال العلمي عقلائي أيضاً كالعلم، فهو يتبأ بالمستقبل تماماً كما الاستشراف، إلخ). وأخيراً فهم يستطيعون اعتماد موقف شخصي بخصوص الأجناس الثانوية sous-genres المتنافسة، وبخصوص المدارس التي تجدد بشكل دوري الاهتمام بالخيال العلمي. إنهم حوص توليد المؤلفين والمتخصصين⁽¹⁾

ولا يحتاج المؤلفون إلى أن يقدموا التعريفات. وبقي "المتخصصون" (المؤرخون، المنظرون). وإلى هؤلاء يعود تحليل الأعمال والنماذج، وعليهم أن يستخلصوا منها قوائم بالخصائص المميزة أو المخالفة، وأن يسبروا حدود المجموعات أو المجموعات الثانوية التي صيغت بهذا الشكل، ويطرحوا تصنيفات ونظريات موحدة، إلخ. وهناك عمل يحتاج إلى التفرغ الكامل أمام أحيال الباحثين: فقد شغل تصنيف الكائنات الحية علماء الطبيعة على امتداد القرن (الثامن عشر) قبل أن يتم اكتشاف المبدأ الأساس؛ وبعد ذلك أصبح التصنيف شيئاً فشيئاً علماً بالتفاصيل، مع أن البيولوجيا، في تدفعاها، كانت تصوغ في سنوات عدة نظرية التطور ومبدأ وحدة الكائن الحي.

غير أن جهد علماء البيولوجيا على امتداد القرون، يجب ألا يحبط، بسبب نجاحه المتأخر، أولئك الذين يحاولون اليوم طرح مشكلات مماثلة دون توفر عدد مائل من الباحثين ومدة مماثلة من الزمن. لتذكر لينه⁽²⁾ الذي طرح في منتصف القرن الثامن عشر

(1) ظهرت هذه الوظيفة في الولايات المتحدة وبريطانيا خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين، وهي فرنسا خلال الخمسينيات. وقد ركزت مجلة هيكتن Fiction ولفترة طويلة، على المعلومات والمسجلات حول هذه التهمة. وجد توليفاً رائعاً في مقدمة جورج لاهمان Lahman في لتولوجيا Escales sur l'horizon (Fleuve Noir).

(2) Linné (كارل فون لينه أو لينوس. 1707-1778). طبيب وعالم نبات سويدي وصنع مجموعة المصطلحات التي تشير إلى الكائنات الحية كافة باستخدام اسمين من اللغة اللاتينية بدلان على النوع وعلى الجنس، مازالت صالحة حتى الآن. وسع عام 1735 تصنيفاً للنباتات يعتمد على اللوائح. وتم التحلي عنه فيما بعد لصالح طريقة جسيو Jussieu (Antoine Laurent) (1748-1836). وهو عالم نبات فرنسي، ابن أخ برنار جسيو، حلعه في وظيفة قيم على حديقة النباتات الملكية، وتابع

- في منتصف المسافة قريبة لتصنيف النباتات لم تكن الأفضل، لكنه سمح لمن أتى بعده، بعشرين أو ثلاثين سنة، أن يجلوا الأفضل وهم يقاربون الواقع عن كثب. لقد عثرت الفانتازيا fantastique على ما يمكن أن يعادل لينة، في شخص تزفيتان تودوروف⁽¹⁾ الذي بنى تعريفاً فائقاً لهذا الجنس، وهو يرفض أسلافه "الشرعيين" (كاستيكس Castex، فاكس Vax، كايوا⁽²⁾ Carillois) قبل أن يحترض معادين لتودوروف، والذين نجح رفضهم بمقدار ما كان كتابه شديد الوضوح؛ وهناك أيضاً بالسبب للفانتازيا من يقوم مقام جيسو وكاندول، فهم موجودون بيننا، ويسهل التعرف إلى بعض منهم، وإن لم ينتجوا عملهم الكبير إلى الآن.

وفيما يتعلق بالخيال العلمي فهو ما رآه من حيث الأساس، وفقاً على بلاغة المديح والجدال. وقادت تحفظات المؤسسة الجامعية الفرنسية، في معارضتها له، مشاركات باحثين شديدي النشاط للعمل خصوصاً على الفانتازيا⁽³⁾ لكن جبهة البحث في الفانتازيا كانت قد لامست الخيال العلمي (فكر تحديثنا بعمل روجي بوزيتو Roger Bozzetto) ويمكننا أن نقدر أن الحملة، عندما تنطلق، ستمضي بشكل أسرع مما كان سيحصر له [معادلو] لينة وجيسو وكاندول في الفانتازيا.

منهجه في التصنيف (المنهج الطبيعي). وطبع بدءاً من عام 1763 تصنيفه بوضع الكائنات ضمن عائلات معتمداً على الخصائص الثابتة والمتغيرة.

أما كاندول (Augustin Pyrame de Candolle) (1778-1841). فهو عالم نبات سويسري، وضع تصنيفاً عام 1817 مستنداً على جيسو، واعتمد فقط على الصفات الشكلية. أما الطريقة المتبعة حالياً فهي أكثر تعقيداً، وتقوم على العلاقات التطورية بين الأنواع. المترجم

(1) Introduction a la littérature fantastique, Seuil, 1970.

وقد صدرت ترجمته إلى العربية تحت عنوان: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بو علام، دار شرقيات. القاهرة 1994. المترجم

(2) بخصوص مساهماتهم المقصودة هنا، راجع موضوع "الأدب للفانتازي [العجائبي]" في هذا الملف. المترجم

(3) إن مثال الـ CERL (مركز الدراسات والأبحاث حول الأدب المتخيل) معهد جداً. من سيكتب قصته؟

وهكذا فإن التعريف، بمجرد ما يتنقّى، يبدو كشقيق توأم للتصنيف. لشدد بهذا الصدد على أن غرض التصنيفات الأدبية والفنية هو ترتيبه ليس الأعمال (إذ يحق للمؤلفين دوماً «مزج» الأجناس)، بل خصائص الأعمال. وهذا يطرح عدة فصول من العمليات المتعاقبة.

1- وضع قائمة بخصائص الأعمال

ولتكن مجموعة الأعمال أ، ب، ج، د، هـ... والتي أظهر لنا وصفها مجموعة الخصائص: ألف، باء، جيم، دال، هاء. أن عدد الأعمال المدروسة متبدل: لقد وضعت نظرية التراجيديا - بما فيها تعريفها - بناء على نموذج وحيد تقريباً من قبل أرسطو (أوديب الملك) وهيجل (أنيجون)؛ ويستخدم تودوروف نحو عشرين نموذجاً، ويضيف إليها - من أجل التحديد الدقيق للفانتازيا كما يتصورها - عدداً معيناً من النماذج المصادرة⁽¹⁾.

والمعارضون لتودوروف - وهم يرون أن مدونه شديدة الحصرية - رفضوا نظريته بمساعدة نماذج من خارج مدونه. فالأنطولوجيات الجامعية للنصوص النقدية تقدم منها أكثر بكثير (بشكل عام حول الرواية، الشعر، التراجيديا، الكوميديا، إلخ)، إنما المدونة المثالية هي كامل الأعمال التي يمكن الوصول إليها (32 بالنسبة للتراجيديا الإغريقية، نحو 1000 بالنسبة للتراجيديا في الفترة الإليزابيثية، عدة آلاف بالنسبة للتراجيديا الإسبانية في القرن الذهبي⁽²⁾): نمط مثالي ومن البدهي أنه متعذر التنفيذ، ويمكن أن تحل محله عينة معقولة، ما يفترض دراسات مسبقة

فيما يتعلق بالخصائص، يحصي تودوروف ما يريد قليلاً عن ثلاثين منها في نحو عشرة فصول.

وحصل لنا أن رتبنا في بطاقات عملاً قديماً إلى حد ما حول الميلودراما⁽³⁾، وقد استخلصنا منه 75 خصيصة لهذا الجنس، تختلط فيها العتات كافة. يجب الاعتراف أيضاً بأن نهجنا، الاختباري «Empirique» البحت لم يكن يتوفر على الواقعي الذي يشكله سَنَدٌ نظري بناءً (مثلما كان علم اللغة بالنسبة لتودوروف)، وقد ضمنناه طروحات متناقضة، منذ أن ظهرت في مصدرنا.

(1) يظهر الحيل العلمي، الذي تقدمه مجموعة شيكلي Sheckley، مصداقاً بعبير ذلك بين دائرة الغرائبي.

(2) فترة الذروة للتاج الإسباني بين 1525-1660. المترجم.

(3) Paul Ginisty, Le Melodrame, Paris 1911.

2- ترتيب الخصائص

يجب إذن أن تعاد دراسة المدونة لكشف التناقضات وتبديد سوء الفهم؛ وبعد ذلك ستكون الخصائص بعد إعادة صياغتها مرتبة تبعاً للتواترات المتناقضة، فالأكثر صياغة في الغالب تكون ذات الحظ الأوفر للظهور في التعريف النهائي.

هناك في الحقيقة، وباستقلال عن روح المظومة، جمالية للتعريف: كل مفهوم مدروس بنجاح يجب أن يكون من الممكن تحديده بجملة واحدة، حتى لو أثقل بتضمينات بمقدار ما وضع أرسطو منها في تعريفه - المشهور جداً - للتراجيديا. هذا الإيجاز يفترض منطلقين:

(أ) التخلي عن بعض الخصائص الثانوية، ربما تُطرح من الخصائص التي كان سيتم الاحتفاظ بها، وذلك لجعل الجملة سهلة الحفظ - لحصل منها، بالمحصلة، على قول مأثور ينقش على الرخام و[يصلح للطباعة].

(ب) إظهار علاقات كانت صامتة سابقاً، ويجب في طور معين، أن تصاغ. يمكن الاعتقاد أنه في هذه الحالة، يصبح من المتعذر تجنب تناول الدراما مع إضافة الخصائص... ضاد، ظاء، غين، التي خمس الباحث وجودها مؤخراً، إلى الخصائص ألف، ماء، جيم، دال، التي اعتمدت في البداية. لكن الرياضيات التطبيقية، إذا ما لجأنا إليها، تسمح بدراسة التجميعات عديدة الأطروحات groupements polythétique التي تفرق الأعمال الرسمية [الشرعية] بأعمال أخرى تكون فيها الخصيصة الرئيسة (المعطاة بالتعريف) غائبة بوضوح وببساطة تلكم حالة خصوصية إلى حد ما. وهي ليست الوحيدة إنها تدعونا للحذر: التعريف ليس قانوناً فيزيائياً، يطبق على جميع العناصر في مجموعة، وعليها فقط؛ إنه باقة مقطوفة بيد ماهرة إلى هذا الحد أو ذاك من قلب دغلٍ ملتبس إلى هذا الحد أو ذاك

3- وظيفة التعريف

للتعريف إدد مهمة أن يكون شعبياً، بمعنى جمالي تسويقي في آن واحد: ما يُتصور جيداً يعلن بوضوح، وما يعلن بوضوح يصيب بشكل أفضل الهدف في مركزه (ولو متعدد الأطروحات polythétique). ومن الزاوية المعرفية، ليس للتعريف بالمعنى الدقيق قيمة الحقيقة de vérité، بل قيمة الاستخلاص de résumé (من مجموعة من الطروحات يمكن تبليها).

ومع ذلك لا يجوز أن يكون التعريف مشوشاً. فهو ينجم عن تصنيف جيد ويستطيع أن يحرض على نظريات جيدة؛ وهو بتوضعه في مفترق استراتيجي، يستطيع بنفسه فقط - وهذا نادر - أن يبلور النظريات.

* * *

لن نتناول ثانية هنا المشكلة من أساسها. وسنغفل عن تقديم تعريفات الماضي للقارئ الحالي، التي قد يكفي وصلها طرفاً بطرف لملء حجم هائل. من بين هذه التعريفات، فإنني لا أحسب إلا التي أنتجتها بنفسي، وخصوصاً من الأخير، المنشور في الطبعة الأحدث من موسوعة يونيفيرسالييس⁽¹⁾ Encyclopoedia Universalis.

حاولنا أن نحفظ فيه بتسمية الخيال العلمي للقصص الخيالية التي تقرن بين الخصيشتين التاليتين: 1- أثر غير مألوف extraordinaire يسبب عند القارئ/المشاهد اندهاشاً شديداً، هو مصدر قلق أو شوق، لكن يدل كل شيء على هزيمة أشكال يقين منجزة موروثة من التقاليد؛ 2- أثر تأسيس أو إعادة إحياء للمحتمل الواقعي، الذي اختل عند القارئ بصدمته بعير المألوف، يؤمن له عنفاً أعظمية من خلال إعداده المسبق، أو من خلال مصاحبته في ارتداداته على انسجام العالم الاختباري، الذي تؤمنه حتى هنا مجموعة غير منتظمة إلى حد ما من القوانين الفيزيائية، ومن القواعد الاجتماعية، ومن الضوابط الثقافية، ومن الصناعات التكنولوجية؛ وفي نهاية هذه العملية سيكون نظام العالم قد أطيح به (بشكل تدريجي كما في نظرية أحجار الدومينو، أو دفعة واحدة) أو أجبر على إعادة التركيب بشكل آخر من أجل أحد الواقع الجديد بعين الاعتبار.

إنه تعريف طويل بالفعل، ولا يبدو شديد الصعوبة على التبسيط وهذا هو الهدف الذي سنهت به هنا، دون أن يكون عندنا أمل بملاحقته هذه المرة حتى في معاقلة الأخيرة. لنلاحظ بداية أن الصدمة مما هو غير مألوف مشتركة بين الخيال العلمي وبين الفانتازيا (وبشكل أكثر تعميماً بين الأحناس كافة التي تستخدم التأثير الغرائبي effet de merveilleux). أما إعادة بناء المحتمل [الواقعي] وتكييف نظام العالم مع الواقع الجديد؛ فهما أكثر خصوصية للخيال العلمي وحده (الخيال العلمي هو فانتازيا ذات مسامير [أكثر إحكاماً]، كما يقول بساطة تيري براتشيت Pratchett). ويمكن إذن الاعتقاد أننا أمام

(1) ككتب هذا البحث، غولمار، هو الذي حرر مادة "الخيال العلمي" في موسوعة يونيفيرسالييس،

تعريف *per genus et differentiam specificam* (عن طريق جنس، هو الأكثر قرباً، واختلاف مما يميز النوع)، كما يقول الأرسطيون. يبدو أن هذه السمة تعلن تمرّعاً يقود إلى أجناس أخرى، إلى أنواع أخرى، إلخ. لكن لنحتفظ برأينا حول هذه النقطة، والذي قد يكون جريئاً حتى الآن.

لنلاحظ بعد ذلك أن عنصري هذا التعريف متضادان المحتمل يتراجع في المرحلة الأولى، وبعد ذلك يتقدم ثانية، وهو يستعير طرقاً جديدة. من هذا المنظور نكون قريبين جداً من عيب إضافي، يوشك تعريف الخيال العلمي أن يذوب في تعريف أكثر عمومية للقصة *récit*.

ما هو الحدث البوليسي الكلاسيكي؟ جريمة، هي في وقت واحد صادمة وغامضة، وتحرق ناجح يحل السر الغامض، ويحضر لعودة الطام الاجتماعي معدّلاً بالاختفاء المزدوج للضحية وللقاتل.

ما هي التراجيديا الإغريقية، أوديب الملك أو أنتيجون؟ جريمة وعقوبة، وهذه مسبقة أو غير مسبقة بتحقيق ومحاكمة.

ما هي الكوميديا الكبرى على طريقة طرطوف؟ جريرة مضاعفة (مهرج وقور *auguste* مغفل، هي أورغون، يعرض للخطر زوجاً من العشاق تحت تأثير بهلوان خبيث منافق *clown blanc*، يتلاعب به، هو طرطوف)، ينبعها عقاب مضاعف (المهرج الوقور وقد خاب أمله يرضى بقران العاشقين، والبهلوان الحبيث، وقد افتضح أمره، يرسل إلى السجن). ويمكن الإكثار من الأمثلة.

ليس إذن وجود حركتين متعاكستين هو الذي يجب أن يلفت انتباهنا، إنما طبيعة هاتين الحركتين: فقد مفاجئ للمرجح⁽¹⁾ *vraisemblance*، وإعادة بناء بعد الزلزال لمعقولية نفترض أنها قادرة على المقاومة في الهزة القادمة. فالعالم الاختباري *"Empirique"*، بصفته نقطة البدء لجميع التحولات، يخلي المكان لسلسلة من العوالم المتخيلة من الدرجة الأولى (توزيع واحد)، ومن الدرجة الثانية (تنويعان)، إلخ. وإذا ما

(1) هذه هي الكلمة التي استخدمها أرسطو. بعض كوليريدج Coleridge أن يقول بأن القارئ يقبل أن "يعلق طوعاً عدم تصديقه" كي يتوق بشكل أفضل متعة النص. وهذا يشير إلى توازن بين القارئ (الذي ليس فقط المهرج الوقور الأحق *auguste*) والمزاح (الذي ليس فقط المهرج الخبيث المنافق *clown blanc*).

وُجِدَت قلة من القصص تقدم أكثر من تنوعين، فإن بعض الروايات الطويلة يستخدم منها الآلاف، وهي تحيل قراءها الولعين بالشروحات إلى ملاحق مطوّلة.

بهذا الشكل يرتبط تعريف الخيال العلمي بهذا القسم من الخطاب الذي أسمته البلاغة القديمة توصيفاً [واقعياً] description. والتوصيف بمقدار ما يكون طويلاً وصعباً التفسير، يمارس الحديثة بخصوص قيم الحقيقة المقبولة في العالم الاختياري، ويكاد دوماً يعث في القارئ مللاً يدفع إلى النوم، إلا إذا كانت مهارة الص في إنتاج تموجات ondoyances ملونة تصادف لدى القارئ عصباً استحوذياً قديماً يدفعه إلى البحث عن انسجامات في الشاذ. وباختصار، إن موقع المسامير هناك حيث نسي الكاتب تحديداً أن يضعها.

والخيال العلمي وقع في المطبوع وعمل جهده للخروج منه في فترات مختلفة وبطرق متنوعة: توصيفات مسبقة للعالم التجريبي، معلومة متأخرة، وحتى توصيف نهائي، ومعلومة منتشرة في القصة يكشفها الحدث، إلخ. لكن فرصته التاريخية كانت في الاعتياد المتدرج الذي استلهمه الهواة عن طريق موضوعه، والذي انتهى إلى تشكيل عالم شبه اختياري - فيما خلا طارئ ثقافي، وقطع مفاجئ ممكن دوماً وعالم يلتزم من الناحية التقليدية بـ «التعليق [الإرجاء] الطوعي للشك»، هو كونسرفاتوار [المحافظ على] المحتمل في مملكة العانتازيا. ■

الخيال العلمي والخيال الجديد

فرانسيس برتلو

ت: عنان محمود محمد

خلال العقود الأخيرة، وجد مصطلح الخيال العلمي *la science - fiction* ، الذي وضعه هوغو جرنباك Hugo Gernsback في عام 1929، نفسه وقد استعير عنه شيئاً فشيئاً بالاختصار خ.ع. S.F.، لأسباب تسهيلية طبعاً، وكذلك لأنه لم يعد يأخذ بالحسبان حقاً التوجهات التي يتبعها هذا الجنس، توجهات صار فيها العلم أقل تدخلاً من ذي قبل. إن تطور فروع مثل الخيال الطري *speculative - fiction* والخيال السياسي *politic - fiction* والعائزات البطلية *heroic - fantasy* والفانتازيا *fantasy*، التي اجتمعت كلها تحت اسم خ.ع.، قد اتخذت في الواقع، بدءاً من عقد الستينيات حجماً كبيراً بحيث أنه وحب اختراع مصطلح جديد لوصف الأعمال التي تتطّح لمقاربة علمية: العلم الصّرف *hard science*. وبالمقابل، لقد أمّن هذا التوسّع في الخ.ع. إلى خارج الحدود التي رسمت له صدئ أكثر فأكثر أهمية في الحقل الأدبي المعاصر.

وظهر الخيال الجديد *la nouvelle fiction* في فرنسا ظهوراً مستقلاً في بداية عقد التسعينيات كردّة فعل على ميراث الواقعية الهائل، فقابله بقوة خطاب خيالي بالمعنى الأقوى للكلمة. وقد قال في هذا الصدد جان - لوك مورو Jean - Luc Moreau، وهو مكتشف ومخترع: «الخيال الجديد هو قبل كل شيء خيال فائق *surfiction*، وهو ينّد بقشرة الخيال الميتة التي تحوّل إليها كل ما يمكن أن نقوله عن الواقعي، بسبب تفاهة وسائل معرفتنا

وعدم موازنة لغتنا. إنه يُميط اللثام عن الخيال غير المعروف للواقعي، وفي الوقت نفسه يعيد إطلاق البحث غير المتأهي عن المعنى⁽¹⁾. مع الكتاب السبعة الذين شكّل نتاجهم أساس هذا التفكير — باتريك كارّيه Patrick Carré، وجورج - أوليفيه شاتورينو Georges Hubert - Olivier Chateareynaud، وفرانسوا كوبري François Coupry، وهوبير حدّاد Hubert Haddad، وجان ليفي Jean Lévi، ومارك بوتي Marc Petit وفريدريك تريستان Frédéric Tristan - لقد أنجز عملاً مؤسّساً يجمع بين النظرية والمقابلات والخيالات (جان - لوك مورو، الخيال الجديد، كريتيرون، 1992). وبعد ذلك انضمّ ثلاثة كتّاب آخرون، هم أولاً جان - كلود بولوني Jean - Claude Bologne، ثم فرانسييس برتلو Francis Berthelot وسيلفان جوتي Sylvain Jouty - إلى هذه المجموعة التي تجسّد نشاطها، بالإضافة إلى النصوص الفردية (روايات وقصص قصيرة ودراسات ومسرح وشعر)، بنشر عمليتين مشتركتين: أخبار كينغ - كونغ الجديدة، زولما، 1994؛ وغداً، المومياءات، روشيه، 1996 وعدة ظهورات شعبية (تلوة في كالا سييتا إسبانيا، عام 1998، وحلقة قراءات لـ الكلمات الناطقة في سيمما المخرجين في باريس، 2001، إلخ).

مهما كان أصل الخياليين مختلفاً، فإن بينهما وشائج قريى أكيدة، وقد أشار إليها بعض النقاد، وهي تستحق أن تعمّق، مادامت تشكّل نقطة تماس بين عالمين لم تقم بينهما حتى الآن إلا تبادلات محدودة.

تذكير تاريخي:

الخيال العلمي الموجود اليوم نتاج تراث هو في معظمه أنكلوساكسوني، وهذا التراث يعود إلى الرواية «الغوطية» المسمّاة أيضاً «الرواية السوداء»، والتي تُعدّ رواية قصر Le château d'Otrante لهوراس فالبول Horace Valpole (1764) نصّها المؤسّس، وهي نقطة انطلاق تيار غرائبي fantastique كامل، من أشهر عناوينه: فاتيك Vathec لوليم بكورد William Beckford (1786)، وأسرار أودولف Les Mystères d'Udolphé لأن رادكليف Ann Radcliffe (1794)، والراهب le moine لمتيو غريغوري ليويس Matthew Gregory

(1) Jean - Luc Moreau, Nouvelle donne, No 21, avril 2000, p 34

Lewis (1796)، وملموت، الرجل النائم، Melmoth, l'homme errant لشارل روبير ماروتان Charles Robert Marutín، وفيما بعد دراكولا Dracula، لبرام ستوكر Bram Stoker (1897)⁽¹⁾.

إذا كان إدغار آلان بو Edgar Alan Poe قد أوصل الغرائبي le fantastique إلى سدة المجد في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فإن عمليتين اثنتين أتيا بعد ذلك ليحدثا تحولاً في تلك السلسلة، أولهما هو فرتكشتاين Frankenstein لماري شيلي Mary Shelley (1817)، والثاني هو الدكتور جيكل والسيد هايد Docteur Jekyll et Mister Hyde لروبرت لويس ستفنسن Robert Louis Stevenson (1886). وعلى الرغم من أن الكتابين مرتبطان ارتباطاً عادياً بالغرائبي، فإن لهما ارتباطاً بالخيال العلمي، على اعتبار أن صورة الطيب ولأو العالم، تحل فيهما محل الكاهن، وأن الطبيعة الخارقة أقل ارتباطاً فيهما بالدين منها بالعلوم التجريبية - وإن كانت السيطرة عليها مفقودة. وهكذا استمر هذا التيار مع تطور الخيال العلمي الأنكلوساكسوني الذي وطّد دعائمه منذ العقد الأخير من القرن التاسع عشر هـ.ج. ولز H G Wells لكي يتشكّل بوصفه جنساً أدبياً في القرن العشرين. من البواكير (حتى 1926) إلى التبلور (1926 - 1936) إلى العصر الكلاسيكي (1950 - 1959)، ومن طفرة عقد الستينيات إلى انفجار عقد السبعينيات والثمانينيات⁽²⁾، والخيال العلمي يقدّم وجوهاً متنوعة جداً بحسب قدرته على الانتماء إلى التقدّم التقني وإلى الإيديولوجيا المسيطرة، وكذلك بحسب طموحه الأدبي أيضاً.

هذه النقطة الأخيرة تستحق التأكيد لأنها أساس سوء تفاهات عديدة. إذا كان الخيال العلمي في عقدي العشرينيات والثلاثينيات ينتمي إلى الجنس «الشعبي» بصورة رئيسة، فإن العقود التالية رأت ولادة فرع له يمكن أن يوصف بأنه «علمي»، حتى لو كان هذا المفهوم يختلف معناه بين العالم الأنكلوساكسوني عن معناه عندنا. لقل بأنه قد أضيف إلى القيم

(1) حول هذه الفترة، يمكن مراجعة جيرار كلان (1986)، شبكات وتموجات في الخيال العلمي، fiction – Trames et moires in Science، كتاب جماعي لكل من مارسيل ثاون Marcel Thaon، جيرار كلان، جاك غولمار Jacques Goimard، باريس، دونو، 1986.

(2) من أجل اطلاع أوفى على هذا التسلسل الزمني، انظر فرانسيس فاليري (2000) جواز سفر إلى النجوم Passeport pour les étoiles، باريس غاليمار «هوليوود» 2000.

الأولية لرواية المغامرات - الإيقاع والانشكار والتشويق، والتي كانت تُكتب بأسلوب بسيط وتفكير سريع - وأحياناً قد حلّ محلّها تطلّب على مستوى الفكر والبنية والكتابة ولقد استأنف الفرعان تطوّرها متفاعلين، أحدهما مع الآخر

فرض التيار التخيلي *imaginaire* نفسه في فرنسا مع رابليه Rabelais منذ أوائل القرن السادس عشر، لكي يصل إلى أوجِه في أواخر القرن السابع عشر مع حكايات الجنيات *contes de fées* عند بيرو Perrault ومنام دولنوا Mme. D'Aulnoy، وقد تلا هذه الموجة في القرن الثامن عشر موجة من الحكايات الشرقية المتأثرة بحكايات ألف ليلة وليلة. وكما في البلدان الأنكلوساكسونية، رأت نهاية القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر مواجهة بين الفكر الديني والفكر العلمي، تجلّت في المجال الأدبي بازدهار الأدبي الغرائبي وطهور الخيال العلمي.

تم تصوير الأدب الغرائبي الفرنسي بواسطة نصوص قصيرة نوعاً ما، أو حكايات أو قصص قصيرة مثل المينة عشقاً *la morte amoureuse* (1845) أو آريا مارسيللا *Aria Marcelle* (1863) لتيوفيل غوتيه Théophile Gautier؛ وأوريليا *Aurélia* لجيرار دو نرفال Gérard de Nerval (1865)؛ وفيرو *véra* في الحكايات العيفة *Les contes cruels* لفيليب دوليسل Adam - Villiers de Lisle؛ والهورلا *le Horla* لموباسان Maupassant (1887). ومن المؤكّد أنها أقرب إلى عالم (بو) منها إلى (الرواية العوطية gothique) التي ليس لها معها إلا قليل من الصلات. ولكنّ كلّ عمل من هذه الأعمال هو، قبل كل شيء، انعكاسٌ للحساسية الوجودية والأدبية لمؤلفه، وكذلك للمسائل الكبرى التي يطرحها على نفسه أمام المسألتين الكبيرتين. الجون والموت. ولا ريب في أن أعمالهم هذه تنتمي إلى الأدب العلمي، حتى لو أن هيمنة التيار الواقعي تميل إلى أن تفرض عليه موقفاً مستقلاً والكلام نفسه ينسحب على أخلاقهم في القرن العشرين، فيس الغرائبي والعجائبي *le merveilleux* الحديث محووا عالمهم ألواناً من العبث (بوريس فيان Boris Vian) أو الباروكي *baroque* الملتهب (بير دو مانديارغ Peyre de Mandiargues) ولكنهما يبقيان جزءاً مكتملاً من الاتجاه السائد *mainstream*.

وبالمقابل، فإن الخيال العلمي، قد همّش في فرنسا منذ البداية، أي في نهاية القرن العشرين؛ أي عمل مؤسسه الأكبر في فرنسا (حول فيرن Jules Verne)، لكونه تعلّق بصورة

عامة بالأدب الشعبي - وحتى أدب الأطفال - وهو ما يراى كذلك حتى أيامنا هذه، سواءً أراينا فيه نتائج الانقسام بين الأدب والعلوم أم لم نره. ولم يستطع كل من ج. هـ. روزني الكبير J.H. Rosny ولا موريس رونار Maurice Renard، ولا رينيه بارجافيل René Barjavel، ولا الكتاب الديس أسهموا في إعطاء دفع للخيال العلمي الفرنسي، لم يتمكنوا جميعاً من تخلص هذا الجنس من الصفة التي لحقت به. مع أنه نقسم، على غرار نظيره الأنكلوساكسوني إلى فرع شعبي وفرع علمي، فإن هذا الفرع الأخير ما يزال عائباً عن النقد العام.

أما بالنسبة إلى الخيال الجديد؛ فإذا كان خارجاً ليس من الاتجاه السائد فحسبه، بل من فرعه العلمي، فقد اتخذ أكثر من سببه طرفَ التقبض للتيار الواقعي الذي كان سائداً منذ زمن طويل. وهذا ما يقرّبه، وها تكمن سخرية الأشياء، من الخيال العلمي. ولكي نفهم بأية طريقة يتمّ هذا التقارب، يكفي أن نراجع بمصرّ المبادئ التي تكون هذين الجنسين، وهي مبادئ متجاوزة أعطته وحوهاً في أن واحد متميزة ومتقاربة تقارباً غريباً عندما طبقت في سياقين مختلفين.

استكشاف المكان والزمان:

المر في الكون وفي الزمن، والذي صار ممكناً بواسطة التقدمات العلمية، هو أحد أكبر خيالات القرن العشرين، وبالتالي أحد التيمات المفتاحية في الخيال العلمي. وفترة العصر الذهبي جعلت منها مواضيع متكررة، مثل حكاية عصبة الفضاء Le saga de la légion de l'Espace لجاك وليامسون Jack Williamson (1934 - 1950)، وملوك النجوم Les rois des Etoiles لإدموند هاملتون Edmond Hamilton (1949)، وهو النموذج البدني لما يسمى سبيس أوبرا *space opera* التقليدي.

ومع ذلك، سرعان ما اختفى مفهوم السفر بالمعنى الحقيقي أمام إبداع عوالم مختلفة عن عالمناء، وحاضرة لقوانينها الخاصة وتتمدّ روايتاً تأسيس Fondation لأسيموف Asimov (بدءاً من عام 1951)، و كتيب Dune لفرانك هربرت Frank Herbert (بدءاً من عام 1965)، من بين الأمثلة الشهيرة على هذا الشكل الجديد من السبيس أوبرا. ولكونهما روايتين مستقبليتين، فإن المجتمعات الموصوفة فيهما هي قبل كل شيء مختلفة، وها تكمن أهميتهما الكبرى: إن جميع عناصر العالم الذي نعيش فيه - التكنولوجيا والاقتصاد

والدين والعلاقات العرامية والأعراق الموجودة، إلخ. - مُعادُ خلقها بحسب منطق خيالي صرف.

ولقد آتَى هذا المبدأ، مدفوعاً إلى حدّه الأقصى، إلى وصف عوالم يصبح تسويغها عبر الاتّعاد في الزمان أو المكان أمراً ثانوياً مقارنةً بالاختراع الذي ينتشر فيها. وتشهد على ذلك أعمالٌ في غاية الإدهاش، مثل العالم الأخضر *Le monde vert* لبرايان دبليو ألديس Brian W. Aldiss (1962)، وهو يصوّر إنسانيةً تراحمية، تعيش بين أشجار أرض يحتلّها النباتيون، ومرتبطة بالقمر بشبكة عنكوت هائلة، أو علاقات غريبة *Des rapports étranges* لفيليب جوزيه فارمر Philip José Farmer (1960) حيث مجموعة العلاقات العرامية التي يمكنها أن تربط البشر بمخلوقات تجمع المعدني إلى الحيواني معروضة بالطريقة الأكثر غرابة. في الروايتين نحن في مكان آخر يكفي منطقُه الداخلي لشرعنته.

أما بالنسبة إلى الزمن نفسه، إذا كان العرض في المستقبل يحكم ما يقارب نصف أعمال الخيال العلمي، فقد اتّخذ كرافعة منذ هـ.ج. ولز H.G. Wells مع رواية آله لاستكشاف الزمن *Une machine pour explorer le temps* (1895)، ثم تفكّك بالطرق كافة: المفارقة الزمنية مع رواية مسافر غير حليز *Un voyageur imprudent* لبارجافيل Barjavel (1943)، وعارته الشهيرة: «هل قتل سلفه؟ إذن هو غير موجود. إذن هو لم يقتل جدّه. إذن هو موجود. إذن قتل جدّه. إذن هو غير موجود إلخ.»؛ والانحلال مع رواية الزمن الغامض *le temps incertain* لميشيل جوري Michel Jeury (1973) حيث المخدّرات المحلّلة للزمن تخلط نقاط العلام الزمنية وواقع الشخصيات؛ وتعدّد القُرد مع رواية الرجل المتفجّر *l'homme éclaté* لدايفد جيرولد David Gerrold (1973)، التي ينتهي الأمر ببطلها بأن يعيش وسط أشباهه من الأزمنة كافة، وذلك من فرط دورانه بين الماضي والمستقبل، فأخذ يلتقي بنفسه.

وبالنسبة لكتاب الخيال الجديد نادراً ما يتخذ السفر عبر المكان والزمان شكلَ رحلة إلى كواكب أخرى، ولا حتى نحو المستقبل⁽¹⁾. والأمر نفسه بالنسبة إلى الأبطال من البلدان

(1) على سبيل الاستثناء، يجب أن نذكر - بالإضافة إلى الروايات الأولى لـ ف. برتلو ومنها قمر أويون الأسود (1980) لمتنطقة بالمسييس أوبرا - الحياة العادية للملائكة (1983) لفرانسوا كوبري، حيث يسافر الأطفال على متن صاروخ وقوده مكوّن من الحكايات قتي يروونها.

الأكثر بعداً، والأزمة الأكثر قدماً التي تكون غرابتها هي نقطة انطلاق كل المفارقات الخيالية.

للوهلة الأولى يشكّل السفر نفسه عند كتاب الخيال العلمي موضوع قصة مسوقة بصورة عامة على إيقاع منفلت، وتترك المجال لتدخل ألف عقدة - درامية ومضحكة واستيهامية - بقدر ما تسمح المخيلة: رحلة عصر الأنوار في شركة الهند la Compagnie des Indes لمارك بوتّي (1998)؛ حيث يجتار البطل الحار والقارات من اسكتلندا إلى الهند إلى باريس التي تلتهب فيها الثورة؛ ورحلة من مقاطعة بريتاني في قصر الزحاج le château de verre لجورج - أوليفيه شاتورينو (1994) تفود شاعراً منشداً بريتاني إلى فلسطين على أثر الحروب الصليبية. وكذلك هناك سفر عبر العصور كما في ضحكة الفرعون Rire du Pharaon لفرانسوا كوبري (1984)، الذي يقذف حاكم مصر، أخساتون، إلى قلب القرن العشرين لكي يلتقي مغنية روسية ليست إلا مريم العذراء؛ أو في شيطان الطاحونة Démon à la crécelle لجورج - أوليفيه شاتورينو (1999)، وتمتد من القرن السادس عشر وحتى أيامنا هذه - مروراً بفانديه تحت الرعب، سالونيك محتلة من النازيين، إلخ - الأسفار الطويلة لأنبوب زجاجي يحوي حنين ملائكة. هذه الحيدانات الزمنية؛ حيث التاريخ الكبير والتاريخ الصغير يتداخلان، ليست بعيدة عن بعض قصص الخيال العلمي، مثل المسلخ 55 abattoir لكورت فونفوت Kurt Vonnegut (1969).

المظهر الثاني لهذا السفر الخيالي الجديد néofictionnel هو استكشاف ثقافة عريضة، استكشاف يمر أولاً عبر تسجيل الرواية في السياق التاريخي الموافق، ثم عبر فتلي تدريجي للواقع المذكور هكذا ومن هذه الناحية، يشكّل الشرق قطب جذب هام في رواية الإمبراطور العظيم وآلاته le grand empereur et ses automates (1985)، ويذكر جان ليفي Jean Lévi، وهو يعيد خلق الصين في القرن الثالث قبل المسيح، الإمبراطور تسين شي - هوانغ تي، الذي قام بغزوات حربية واحتمالات قاسية في نهاية حكمه، ثم التحا إلى عالم آلاته الحلمى الصرف. بطريقة أقل تاريخية مباشرة، الثقافة والتقاليد والأساطير الشرقية هي أساس ثلاث روايات لفريدريك تريستان Frédéric Tristan. القرد المعادل للسماء le singe égal du ciel (1972)، الرماد والبارود la cendre et la foudre (1982)، نزهة الرياح la chevauchée du vent (1991)، وكذلك نصوص عديدة لمارك بوتّي

la Marc Petit (المعارض وأقنعتة le montreur et ses masques، 1986؛ نافذة الطلال François Coupry (حكايات الفارس fenêtre aux ombres، 1994)؛ ولفرانسوا كوبري les contes du chevalier chinois (الصيني Patrick Carré (حلم تييتي un rêve tibétain، 1994). في كل حالة، يقدم الانتقال ضمن الزمان أو المكان حاملاً لتطور فكرة خيالية متعلقة بواقع محدّد، وراغبة في تفجير حدوده في أن معاً.

في الروحية نفسها، عوالم ثقافية أخرى مطروقة: العالم الجرمني عند مارك بوتني؛ والعالم اليهودي عند مارك بوتني وفريدريك تريستان؛ والعصور الوسطى عند جان - كلود بولوني وجورج أوليفيه شاتوريو؛ ومصر القديمة عند مجموعة في غدا المومياءات demain les momies، إلخ من هذه الساحة يمكن أن نؤكد على جانب «المؤلف المتلون l'auteur caméléon» لفريدريك تريستان الذي ندين له، بالإضافة إلى رواياته «الصينية» بروايات «بريطانية» مثل، (نرمة عند تيفاني فارتون pique chez Tiffany Varton، 1998) ورواية «يهودية» (الجنزة الهائلة لأبراهام رادجيك Les obsèques prodigieuses d'Abraham Redjec، 2000)، وفي هذه الروايات نلّو الكتاب والفكر مع كتابة وفكر العالم الموصوف، والابنثاق الخيالي المتولد من تقارب بين مخيلة الكاتب والثقافة التي يمتلكها.

تفضي هذه الأسفار في النهاية، مثلها مثل الخيال العلمي، إلى خلق عوالم أخرى، لا توجد إلا بإرادة المؤلف، دون تحليل مكاني ولا زمني. وإذا كانت رواية المدينة في قاع العين la ville au fond de l'oeil (فرانسييس برتولو، 1986)، التي تقدّم عالماً فصامياً مرثياً من الداخل، قد نشرت في سلسلة من الخيال العلمي، فليست هذه حال رواية مثل رحلات إلى البلاد المذثورة Voyages aux pays évanouis (سيلفان جوتي، 2000)، والتي مجتمعاتها الغريبة مدينة، أساس السلطة فيها تقديم الثوب الجديد للملك، ومدينة أخرى؛ حيث للأموات فيها تفوق كبير على الأحياء - تحيل، عبر أعمال مثل مكان آخر Ailleurs (هنري ميشو Henri Michaux، 1948)، وحتى إلى رحلات غوليفر Voyages de Gulliver لسويفت Swift (1726) وفي كل الأحوال، العوالم الموصوفة لا تسمى إلى أن تكون حقيقية ولا حتى محاكية للواقع vraisemblables، بل تسمى إلى أن تكون محمّلة بالمعنى عبر مبالغاتها.

الإحالة إلى الفنون والعلوم:

نظراً لأن العلم هو أساس الخيال العلمي، فإنه يبقى حاصراً، وإن بجرعات خفيفة جداً، في جميع الأعمال التي تعدّ نفسها من هذا النوع. ونستطيع أن نذكر في هذا المجال: صناعة الإنسان الآلي مع أسيموف، والفيزياء مع فان غوت، وعلم الأحياء مع فارمر أو فاليري، والعلوم الإنسانية مع ستورجون Sturgeon وسيلفربرغ Silverberg ثم فوي النزعة الإنسانية les humanistes، والمعلوماتية مع سيبريونك Cyberpunks، وهذا كله يبقى متغيراً نوعاً ما.

تكمّن الفائدة التخيلية في هذه العلوم، فضلاً عن استعمالها الحرفي، في التحويلات الكثيرة التي يتمكن الكاتب بفضلها أن يقولها ما لا تريد أن تقوله، وأن يستخلص من حقائقها، بتحويلات صغيرة، النتائج الأكثر غرابة. كم من رحلة بين الكواكب علّلت بتجاوز افتراضي لسرعة الضوء! وكلّما كان الرهان ساطعاً، كلّما كان مستنداً إلى لعبة خفة. لأنّ مؤلّفي الخيال العلمي هم قبل كلّ شيء مؤلّعون إيهاميون illusionnistes: إذا كان الخيال هو فن الكذب الحقيقي، فمنذ زمن طويل وهم يثبتون أنهم سادته.

أما بالنسبة إلى الخيال الجديد حتى لو لم يكن العلم من أولوياته، حجرَ الراوية فيه، فإن أعلامه لا يكرهون أن يوجهوا له التحية؛ بل أن يستخدموه أحياناً؛ فإنه يشبه العلم عند زملائهم في الخيال العلمي. فعلى سبيل المثال، إن رواية مثل قاموس المعيش un dictionnaire du vécu (جان ليفي، 1997)؛ التي تطرح سحر استكشاف لغة بلد الإيموموراليا pays d'immomoralia، بوساطة مجموعة من الباحثين الجانحين ومواجهتهم لأحد السكّان الأصليين لهذا البلد - مسألة اللغة وما تخفيه، يمكن أن توصف باللسانيات الخيالية وقصة قصيرة مثل حالة السيد إكس le cas de Monsieur X (سيلفان جوتي، الملكة كونغ Queen Kong، 2001)، إذ تعاني الشخصية الرئيسة فيها من ذاكرة مقلوبة، تجعله يتذكر المستقبل، في حين أن الماضي ليس إلا صباباً بالسنة إليه، تنتمي إلى الطب الخيالي. وربما تبقى الرواية الأكثر إدهاشاً، هي الكون l'Univers لهوبر حداد Hubert Haddad (2000)، والتي نسمّى صفحاتها مأكملها: درة، كون، تعادل حراري، سديم، كوارك، نقل الاتصال، وهي مكرّسة للتأمل الواسع حول اللاتهاية الكسرى واللاتهاية

الصغرى، ضمن منظور يلتحم فيه العلم والشعر، فيحققان بذلك اللقاء الدقيق بين الخيال العلمي والخيال الجديد.

ولأن الحال كذلك، فإن الخيال الجديد يستند إلى الفن أكثر من استناده إلى العلوم، ربما لأنه نشأ على الأرضية الثقافية للعالم القديم، في حين أن الخيال العلمي نشأ في العالم الجديد. مهما كان السبب، فإن الفنون جميعاً تجد نفسها عاجلاً أو آجلاً في خلعته، يعاد التطرق إليها كما كان حال التاريخ والجغرافية. إنها في مكانها المناسب، بحيث تشكل في نفسها - كمنتجة للأحداث المصطنعة والتمثيلات - فارقاً بالنسبة إلى الواقع، إنها تقدم للخيال مجالاً خصباً بصورة خاصة.

وهكذا وضعت الفنون التشكيلية موضع إسهام في إنشاء استمارات فائقة. الهندسة المعمارية في معمار الثلوح architecte des glaces (مارك بوتى، 1991) حيث يقطع النطل من الجليد أبية جميلة وقصيرة العمر كحياته نفسها؛ والنحت في البروتوكول le Protocole (جان - لوك مورو، لأن هالك أحلاماً أفضل، 1999)؛ مع الرجل غير العادي «دي الألف يد» المبني مع قعازات مليئة مالفطع القدية؛ وفي لعبة الكورموران jeu du cormoran (فرانسيس برتلو، 2001) مع المرأة - الكابوس التي يصنعها مدمن على الكحول من جميع أشياء غير متجانسة؛ والرسم في (أزرق الرمان le bleu du temps (هوبير حداد، 1995) الذي يوجه إليه مديحاً مؤثراً؛ ولكن أيضاً، في (الصيدق الأرجنتيني l'Ami argentin) (هوبير حداد ميرابيليا، 1999) حيث طُرحت بالتزامن - عبر قطع أثاث قديمة مزينة في ورق - العلاقة بين الفن والجنون، والعلاقة بين الصحيح والمزيف التي هي أساس كل خيال.

أما بالنسبة إلى فنون المشهد، فإنها تدخل في السرد قصة ضمن قصة تعكسها في مجال آخر يصبح، تبعاً لطبيعته الخيالية، حاملاً للحقيقة. الأقنعة والدمى تسمح لمارك بوتى بأن يستكشف لعبة الأشكال الطاهرية التي، إذ تُحفى الواقع، تفتح طريقاً نحو ثورات أوسع (العارض وأقنعتة، ونافذة الطلال) وعبقورية المسرح أكثر مراعاتية، إذ تدفع فناني شركة إلى أن يواجهوا، عبر الإبداع، الوجه المظلم لكيانهم، تجعلهم يخرجون من عالم الأوهام الذي يعيشون فيه (ف. برتلو، ميلوسات، 1999) أما بالنسبة إلى الآلات في «الإمبراطور العظيم»، إذا كانت تجسد طريقة عابرة، انهيار حلم سيطرة حاكم مطلق، فإنها تطرح أيضاً

مسألة نجدها في الخيال العلمي: ألا وهي العلاقة بين السلطة والمخلوقات الأدنى أو الخاضعة. في هذا، هي تلتقي بالإنسان الآلي لأسيموف، وكذلك بشبه الإنسان عند سيلفربيرغ، الذي يكشف بهلع أنه ليس إلا شيئاً في نظر مبدعه (البرج الزجاجي la tour de verre, 1970).

أهمية الأساطير:

ابتكر الخيال العلمي، منذ القرن التاسع عشر؛ إذ يريد أن يكون استشرافياً، عدداً من الأساطير صار بعضها وقائع (كالرحلة بين الكواكب)، بينما حافظ بعضها الآخر على طابعه الخيالي (خارج الأرض). ولهذه الغاية، غالباً ما بلور أشكالاً في التمثيلات ما قبل الواعية لعصره. فكانت مثل فرائكشتاين الذي ظهر في الفترة التي أخذ فيها العلم يهدّد الدين، هو هكنا شعار للرغبة العميقة للإنسان بأن يساوي الرب؛ وكذلك سيكون فيما بعد أبنائه المباشرون، الإنسان الآلي وشبيه الإنسان. ومع ذلك فإنّ أشكالاً كهذه لها أسلاف في كثير من الأساطير؛ ففي الحكاية الفنلندية كالفالا Kalevala، بعد أن فقد الحداد إلماريان زوجته، اخترع لنفسه رفيقة من الذهب والفضة ولكنه لم يتمكن من إحياؤها؛ ولقد كان أكثر سعادةً منه النحات اليوناني بيغماليون Pygmalion الذي تذكّلت بتمثال لامرأة، فطلب من أفروديت Aphrodite أن تحيها له ففعلت، وصارت المرأة زوجة له. الإنسان الآلي وشبيه الإنسان صاروا المتابعة لأساطير الأسلاف والأساطير العالمية في أن معاً. وبطريقة أكثر دقة، حصل أن الخيال العلمي استولى على الأسطورة واشتغل عليها بأسلوب: وهنا ما فعله سيلفربيرغ في الرجل داخل المتاهة (1969)، تحوير ساحر لفيلوكتيت Philoctète لسوفوكليس Sophocle إلى عالم مستقبلي.

والأسطورة إذ تشكّل جزءاً من هذه العناصر الراسخة في اللا شعور الذي يتحكّم في واقعنا وفي أنفسنا، فإنّ الخيال العلمي يجعل منه، ومنذ ومن طويل، إحدى الأوراق الراححة في رحلة بحثه عن القوى الجوهرية التي تختبئ خلف هذا الواقع. وقد اتخذها أحياناً نقطة انطلاق للإبداعات الجمعية. وهكذا تمّ التطرّق من جديد إلى شخصيات فردية مثل كينغ - كونغ الذي ابتكر في عام 1933 في فيلم لكوبر Cooper وشادساك Schaedtsack، ولكنه تغلّى من جميع الوحوش التي أعطيت منذ القدم أجمل الفتيات (الأخبار الأخيرة عن كينغ - كونغ)؛ أو عن أشكال عالمية مثل المومياءات التي تسجّل الأموات في أبدية، والتي

نجدها في مصر القديمة كما عند الإنكا (غذاء المومياءات!). وهذه الأساطير أو تلك، أعطت المحال لكل أنواع التعميمات التي تسعى إلى تسليط الضوء على جوهرها العميق. إن الأساطير اليونانية موجودة خلف كثير من أعمال الخيال الجديد. لذلك تحلق فوق وجوه أعضاء فرقة ميلوسات المسرحية، وهي تعالج نسخة حديثة من الأورستيا، وجوه إليكترا وأورسته وبخاصة كليتمنسترا، الملكة - الأم المرعبة، وتكيفها في المشهد كما في المدينة. وهناك ساء محيطات أخريات، ميدورا تظهر في الاسم المشابه الجديد لفريديريك تريستان (ميدوزا Méduse، 1985)، كمثلة لجميع الأمهات المفترسات اللواتي يعبرن عمله، من جبل الأولمب في المرأة المزركشة (1989)، إلى مامي رادجيك في الجنازة الهائلة لإبراهيم رادجيك. وبالنسبة لميلوسات نفسه، عبقرى المسرح والشيطان الطيب، إنه يُذكر، على طريقته، بالرائر الغريب الذي أتى لريارة غوته في فاوست الثالث le Troisième Faust لمارك بوتني (1994)، وهو عمل يمزج بين تراث عظيم ووقاحة هي الأكثر مزاجية.

وهكذا يُضاف إلى المحور الوثني الآتي من التاريخ القديم، محور مسيحي، مطور بصورة خاصة عند جان كلود - بولوسي الذي لا يكف، من مقولة بيغين le Dit de Béguines (1993) وحتى مغني الروح Chanteur d'ame (1997)، عن التساؤل حول المبالغات والمعجزات في قصص وعظية تبلغ أحياناً حدود العنف الكبير (المتشجنون في سان ميلار في قصة «الأخ ذو الحاتم» le frère à la bague (1999)؛ وكذلك في قصص شاتورينو ومنها شيطان الطاحونة، يلعب مع المعتقدات الشعبية والألفاظ التي يغطيها، وقصص فريديريك تريستان في فجر اليوم الأخير (1999)، يصف تصرفات طائفة يلعب دور المخلص فيها ممثل من الدرجة الثانية عشرة، وينتهي به الأمر بأن ينسجم مع دوره وأن يؤديه حتى التضحية.

يجب أن نضيف إلى هذين المحورين محور اليهودية والبوذية؛ حيث استكشف كل من المحورين من منظور روحي، ملحمي، وساحر أحياناً. وهذا التشابك في التيمات الدينية الكبرى لا يتم دون تشابك المعتقدات التي يتصورها الخيال الجديد: من أسطورة العظماء القدماء للوفكرافت Lovecraft إلى رؤى ديك Dick الصوفية، مروراً بالشطحات السحرية للجانداريا البطولية heroic fantasy التي تستوحىها أساطير صينية قديمة، والقرد المساوي

للسماء، هي على أية حال على مستوى الاختراع، وعلى مستوى إيقاع الشعر، إحدى أروع الملاحم التي كتبت على الإطلاق.

المتخيل:

بما أن الخيال العلمي، بالتعريف، مصنف ضمن آداب المتخيل، فإن مناقشة المكانة التي يشغلها هذا المتخيل فيها يكون تحصيل حاصل: إنه مرجع فيه بكل تأكيد. ومع ذلك فإن طبيعة هذا المتخيل تختلف اختلافاً ملموساً بحسب العصور والأجناس الفرعية، والكتاب بطبيعة الحال. وإذا كان في البداية مرتبطاً بصورة رئيسة بالعلم والتقدم التقني، فيجب أن تبقى الحالة كذلك دائماً: وبعد قرن من الزمان تفرّع إلى فروع كثيرة. ومع ذلك، بصورة عامة، تتميز الأشكال التي اعتمدها بعلاقة مختلفة مع الواقع، أو على الأقل - لنقص المرجع المطلق - مع البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها الكاتب. ولكي نقول الأمور ببساطة، من الواضح أن رواية عن السياسة - الخيال لا تستخدم نموذج المتخيل الذي تستخدم الفانتازيا البطولية: فالأولى تقدم متخيلاً راسخاً في الواقع، في حين أن الثانية تقدم متخيلاً بلا روابط - ظاهرياً على الأقل.

في الواقع، غالباً ما تكون حرية المؤلفين محدودة بقيود السوع الذي يضعها أمام ضرورتين متناقضتين: من ناحية تأكيد أصالتها الإبداعية، ومن ناحية أخرى الامتثال لعدد من المعايير التي تقرر ما إذا كان عملها من الخيال العلمي أو من الفانتازيا البطولية أو من العلم الصرف، أو من السحر والشعوذة، أو من السيبربونك، أم لا. ومن هنا نشبت معركة دائمة بين الكتاب والمصنفين، معركة أدت بصورة قذرية إلى ظهور أجناس فرعية جديدة. ومع ذلك، فإن القيود المفروضة على المتخيل ولكونها مدفوعة قليلاً في كل مرة، فإن هذه المواجهات تشهد في النهاية على حيوية الوسط.

أما الخيال الجديد فقد وضع المتخيل بين مراجعه الأساسية في مواجهة حقل أدبي مهووس بواقعية الشهادة وصحتها. لقد اهتم بغابات النفس العميقة أكثر من اهتمامه بالمعيش الذي يخفيها. واستخدم عريزياً منذ البداية كل المصادر التي قدمها له هذا المتخيل، دون الاصطدام بقواعد مسبقة الإثشاء. ولكونه ليس حنساً أدبياً، فليس له أن يطرح على نفسه سؤالاً يعرف بوساطته ما إذا كان ممثلاً لمعيار موجود مسبقاً، أم لا. ولهذا السبب يشغل الخيال الجديد وسائل الغريب كوسائل العجيب ووسائل الغرائبي كوسائل

الخيال العلمي، مستخدماً في مجموعها حتى تلاحم في مواجهة الإملاء، الذي بموجبه يمكنه وصف الواقع.

وهكذا فعندما يقابل بطل «الرائر ذو القمارات الحريرية» (هوبير حداث 1987) امرأة مجهولة في زواريب مدينة، ثم في مسكنها، وعندما يبدو هذا التيه الشبحي فحاً زمنياً نصه لنفسه، نسأل: هل نحن في الغريب أم في الغرائبي؟ وعندما يضع فرانسوا كوبري أطفالاً ورضعاً في سفينة الحياة العادية للملائكة *la vie ordinaire des anges*، ويوزعهم على جزر ذات أسماء فرعونية تديرها شمس وقمر من نوعية سيئة جدّاً، هل هذا من الخيال العلمي أم من الأسطوري؟ وعندما يُعيد جان - لوك مورو في معطف هرمين (ضمن مجموعة لأن هناك أحلاماً أفضل) الأطفال الذين اختطفهم عازف الفلوت في هاملان، ثم الموسيقي نفسه، بحسب منطق معاكس للمنطق الذي أدّى إلى اختفائهم، فهل نحن في العجيب أم في غريب من انعدام الحدود الأدبية؟ وعندما يعبر البطل عديم الانعكاس في شركة الهند العالم في رحلة فوضوية، يعيد قصتها عند كل مرحلة لمستمع جديد، ضمن سلسلة من الأحاييل السردية آخرها - وهي التي تحوي الكتاب بأكمله - عليها أن تقض رأسه أو أن تعيد له وجهه الحقيقي، فهل نحن في الخرافي أم في المغامراتي؟

نستطيع أن نواصل هذه اللعبة طويلاً. وما يخرج منها هو تنوع الوسائل التي يستخدمها الخيال الجديد، لكي ينسج كل ما ينتمي من قريب أو من بعيد إلى الواقع. متحيلة يريد أن يكون بلا حدود؛ أي إنه مرتبط باللاشعور الفردي بقدر ارتباطه بالتمثيلات الكونية. ربما من أجل هذا يعمل بطريقة شاملة دون أن يتنوع في الأسلحة التي يستخدمها، في حين أن الخيال العلمي يتطور متفرعاً إلى أجاس فرعية أكثر تخصصاً. ومع ذلك فإننا نلاحظ في حالات كثيرة أن تألف هذا المتخيل ذي الألف وجه مع تفكيك واسع للمسرد هو أحد السبل التي تؤدي به إلى غايته بصورة أكيدة.

تفكيك المسرد:

نادراً ما كانت بنى المسرد في الخيال العلمي موضع اهتمام بحد ذاتها. ومع ذلك فإن مقتضيات موضوع معين غالباً ما تقود الكاتب إلى بناء مختلف في النموذج عن التسلسل الزمني التقليدي. وما نلاحظه في الرجل الذي يقصر *l'homme qui rétrécit* لريتشارد ماثيسون Richard Matheson (1956) حيث التقصص الحسمي مقصوص عبر قصتين

تتناوبان بانتظام الواحدة مع الأخرى التي تليها، الأولى من قامته الأصلية لتلك التي تبلغ 18 سم، والثانية من 2.4 سم إلى 0 سم. أو في الزمن الغامض، حيث يُترجم تأثير تحطيم الزمن على البطل بقص دائري؛ حيث تتكرر المواقف نفسها باستمرار، متطابقة ومختلفة هي آن واحد في هذين المثالين، نرى قبل كل شيء تحويلاً في بنية المسرود إلى العناصر التي يتحدث عنها. ويظهر التفكير حول الخيال كما هو في رواية لكريستوف بريست Christophe Priest «الينبوع المتحجر» la fontaine pétrifiante (1981)؛ حيث يرى السارد نفسه؛ يقوم بسرد سيرته الذاتية، متقاداً إلى كتابة خيال يرى عناصره شيئاً فشيئاً تغزو حياته حتى تحل محلها، ويصبح الواقع عندئذ خيال الخيال، وبحسب كلماته: «كانت الكتابة أن أصبح ما أكتبه».

لا ريب في أن هذه الرواية أحد أماكن اللقاء الأكثر إدهاشاً بين الخيال العلمي والخيال الجديد. وجزء أساسي من مقولة الخيال الجديد يقوم في الواقع على الانطلاق من اللحظة التي لا يمكن للواقع فيها أن يوصف، لوضع المبدأ الخيالي نفسه في مسرود. كثير من القصص القصيرة والروايات ينتهي هكذا، حول إزالة الغموض عن محتواها الخاص، المنند به لكونه خيالاً لواقع يستحيل بلوغه وهذه هي حال «جتاز من أحل ملاك ساقط من العرش» requiem pour un ange tombé du nid (ج. - ك. بولوني، 2001)؛ حيث الوحي المنتظر طوال النص، ما إن يُعطى، حتى يوضع موضع تساؤل في الصفحات الأخيرة لترك القارئ على سر أخير وهذا العمل، بالإضافة إلى ذلك، يلعب على عدة طرق لتشابك المسرودات بمزج المستويات والصيغ السردية بحيث يصاعف عند المسارح المزيضة. ممارسة يقوم بها الخيال الجديد بمجمله على اعتبار أنه يجلو الصفة النسبية للشهادات المتعلقة بواقع مفترض، في النهاية، ليس هو نفسه إلا خيالاً.

وبروح مشابهة، وعلى الرغم من العنوان «حكايات الفارس الصيني»، فإنها رواية سرد لسارد متقطع باستمرار بحكايات يحكيها له فيلسوف يلتقيه، حكايات غرابتها نفسها تسير حياته؛ و«ابن السماء» و«كاتب مذكراته» le fils du ciel et son annaliste (جان ليفي، 1992) يمزج باستمرار وبطريقة دقيقة ثلاث علاقات: علاقة إمبراطور الصين مع كاتب المذكرات سسي ما تسيان، وعلاقة المؤرخ الذي يرويها مع ابنه، وعلاقة هذا المؤرخ نفسه مع الكتاب الذي يكتبه. وستيفاني فانيسيتيه لفريدريك تريستان (1997) مبنية على سلسلة من

المسرودات التي تدور حول المرأة نفسها، غامضة دائماً، مسرودات تتعاقب وتتشابك وتندرج إحداها في الأخرى، وتتناقض كلما ظهر ساردون آخرون، حتى تظهر أمثلة القصة من تلقاء نفسها: واقع الأشياء يفرّ منا دائماً، والخيالات التي تولّدها واقعية أكثر منها نفسها. وبمقاربة سردية بحثة نلج إلى عالم فيليب ك. ديك Philip K. Dick، ولكن مرة أخرى ربما كان العالم هو الذي يعطي المقاربة الفضلى لهذه المسألة لأن فاقداً للذاكرة كتبها، وهو يحاول أن يجمع ماضيه، فهي لا تظهر كمسرود؛ بل على شكل قاموس - رهان لا سابق له في الأدب - والأحداث التي يرويها لا تظهر للقارئ بحسب تسلسل حدوثها؛ بل بحسب عدد من الطبقات التي يبدو أنها تنفتح في عمق الكتاب.

باختصار، إذا كان الخيال العلمي قد تطوّر في كنف الأدب الأنكلوساكسوني، والخيال الجديد في كنف الأدب العلمي الفرنسي، فإن إرادتهما المشتركة في القطع مع الدوغما الواقعية تقرب بينهما بطريقة أقوى مما اختاروا للوصول إليها، وسيلة مشتركة: المتخيل. ومع ذلك، إذا كان الحيالان يستخدمانه لكي يفجّرا الزمان، والمكان، وبصورة عامة نقاط العلام المحددة، فلا يمكننا الخلط بينهما. إنهما يتمايزان أحدهما عن الآخر، منذ البداية، فلأن الخيال العلمي سُمّي هكذا منذ بدايته، فإنه يحتفظ بآثر لهذا البعد العلمي حتى في الأعمال التي تنتسب إليه بصورة ضعيفة. أما الخيال الجديد، ولكونه وُلد من الاتجاه السائد mainstream، فإنه يبقى موسوماً بهذه البصمة التي تجعل منه أدب - الخيال littérature - fiction؛ فحيث يتخذ أحدهما العلم موضوعاً وذاً ووسيلةً وحاملاً وعدواً.. إلخ، يحاول الآخر أن يحتمل هذه المسرودات إلى المسرود نفسه مهما كانت وسائلهما، عندما يلتقيان فإنهما - بحسب منطق المتخيل - في المكان الذي تلتقي فيه العلوم مع الآداب، والفنون أيضاً، وبصورة أعم، كل مجالات الروح، تجتمع من أجل متعة القارئ وبنائه. ■

أخيال العلمي في مواجهة العالم الواقعي

فاليريو إيفانجيلستي^(*)

ت: غريب ميهوب

أيُّ أدبٍ يُحسن مساءلة الواقع الراهن؟ ومواجهة السلطة الحديثة بشكلها غير الواضح مع تعدد قنواتها؟ واتخاذ الإشعاع العقائدي لسلطة آلية اجتماعية تسعى لتحقيق مطامع كونية؟

إن الخيال العلمي؛ إذ يتناول أنظمة عالمية ويعتمد على الافتراضات، يشكل واحداً من المختبرات التي تنبئ بخصوصية التكوين الكيميائي للعالم الراهن... والقوى التي تدفع إلى الانفجار.

إن مواضيع عولمة الاقتصاد ودور المعلوماتية المتسلطة، والنفوذ القوي للاقتصاد، وأشكال التسلط الحديثة المرتبطة بتحكم وسائل الاتصال، كل هذه المواضيع تجعل الكتاب، في أوروبا على الأقل، غير مكثرين بمواضيع «الأدب الكبير». فالعالم يبدو ساكناً في أغلب رواياتهم... وتسود القصص العاطفية: الحب، الهوى، الخيانات، ويستمر تكرار استهلاكها تحت أضواء خافتة في عالم ذي ألوان شاحبة برائحة العبار والتالك، كما كان منذ خمسين عاماً، وكما يمكن أن يحدث بعد خمسين عاماً.

بكل تأكيد هناك استثناءات، ولكن الإطار العام يتجه في أغلب الأحيان نحو «الأدنى». أصبح الأسلوب التافه الباهت يعدّ واقعياً، وهو الذي يبدو وكأنه يخترن الحقيقة، وكأنه الشكل الوحيد للأدب النبيل.

ولا يهتم المؤلف الذي ليس لديه وقت لإضاعته، بأن يكتب النص على الحاسوب، ويرسله بالبريد الإلكتروني، وأن يقلص زمن الطباعة إلى النصف بفضل التقنيات الحديثة.

(*) valerio Evangelisti: كاتب خيال علمي إيطالي، وله العديد من الكتب في هذا المجال.

إن هذه التجديدات المستدلة لا يمكن أن تنصوي في حكاية خوفاً من تشويه سمعته وانحسار مهمته النبيلة. والنشر «الواقعي» يجب ألا يحده الزمان، فكل ما يرتبط بزمان لن يكون سوى سلعة رخيصة.

في الواقع يسحب الأدب «الأبيض» نقيضه خلفه؛ وهما تلعب الرواية السوداء والخلاف والمدني والاجتماعي دوراً هاماً. وعلى العكس من ذلك، لا يكون للنسب الكونية، ولا للنظام والتطورات التاريخية، والتحولات النفسية والسلوكية الناتجة عن التطور التقني، أي دور إلا في الحالات النادرة.

وتقتصر الأحداث على الصراع بين عدة أشخاص تحركهم الأهواء الدائمة: الكراهية والثأر والحب ولبتغاء العدل، وتنصهر «البية الأعلى» le maximalisme للإطار في «السلوك الأدنى» le minimalisme: فالشرطي الفاسد أو المشبوه أو الشريف يقابله مجرم شريف أو مشبوه أو فاسد، ليس دائماً بل غالباً، ومع ذلك فالنظام بأسره موصع اتهام. في الحقيقة، الأمر يتعلق باتساع «الأدنى» أو بتراجع «الأعلى». خطوتان إلى الأمام وخطوة إلى الوراء.

في الواقع، إن النظام يتلاشى على مستوى القارات، ويحصر التحكم بحياة الأفراد بيد قوة بعيدة لا هوية لها: فالتبدلات المذهلة والسريعة تقرر مصير آلاف الناس: فعندما يغلق مصنع في فرنسا تندلع ثورة في ألبانيا، والمعمار الذي يريح ملايين الدولارات في استراليا، يعقدها في اليوم الثاني في أسبانيا، ويرافق ذلك آلاف الماسي التي لا يهتم أحد بذكرها.

هل نريد أن نعرف هذه الماسي الكثيرة؟

إننا ندرك أن سبب ذلك هو، شكل غير مباشر، مألوكو الأسهم الذين عهدوا لمدير شركة عقارية بإدارة ممتلكاتهم فقام هذا الأخير، بشكل عموي، بعرضها في السوق، وهذا جل ما يعرفه، والسوق كما نعرف ليست كياناً فيزيائياً مستقلاً بل مجموعة من المتوازنات التي تتحكم بها القواعد ومن فرص هذه القواعد؟ الحكومات. ولكن الحكومات، بدورها لا تدرك ذلك على الأقل بشكل جزئي؛ فهي تتخذ قراراتها بالتوافق مع قرارات حكومات أخرى ترتبط بدورها بحكومات أقوى، ولمن تستجيب هذه الأخيرة؟ نظرياً للسوق، وفي الواقع لا تستجيب لأحد...

وإذا ما بحثنا عن المسبب الحقيقي ربما نجده لدى مدرس مدمن على الكحول في جامعة أمريكية ماثية.. وهو يقوم تحت تأثير الهديان الإيطالي بصياغة نظرية لا تتركز على شيء سوى على توافقها التام مع سياسة حكومته في تلك اللحظة؛ إذ تحتلظ النظرية مع ما هو عقائدي، وهذا الاختلاط يتحول إلى سياسة، وتتحوّل السياسة إلى نفوذ والنفوذ إلى

قوة. وحينئذ يدرك العاطل عن العمل إلى مَنْ يتوجه بالشكر أو لا يدرك ذلك. لا أحد يدركه.

وبينما يروق «للأدب الكبير» تجاهل كل ذلك، يحد أدب «الطوائف الدنيا» في ذلك موضوعه المفضل. وهنا لا بد من الإشارة إلى أدب الخيال العلمي ليس بكليته، لأن التفاهة غزيرة في هذا المجال أيضاً وهذا النوع من الأدب هو «الأكثر» بطبيعته ويتناول بالمعالجة مواضيع شتى: وصف حالات التغير على نطاق واسع، والكشف عن أنظمة خفية للسيطرة، والتشهير بالآثار المأسوية أو الغريبة للتقنية، وإنشاء الشركات التبادلية وصولاً إلى سلع تافهة سبائغيتي - وسترنة وإلى لحظات ميسمائية أقل تأثيراً وأكثر تطعماً حتى يتوه هذا النوع من الأدب بمعامرات غير هادئة، ويرسم لوحات نفسية مضحكة تهبط إلى مستوى قصص طفولية سخيفة.

فالخيال العلمي هو الوحيد الذي يقدم تصورات واقعية (أجل واقعية!) للعالم الذي نعيش فيه، وهكذا نتساءل ما هو الجس الأدبي الذي أفرد رواية خاصة بآليات الأزمات الاقتصادية؟ ولا واحد. لنأخذ مثلاً قوهس أم إغفاق Depression or Bust (1974) للكاتب هماك رينولدز Mack Reynolds: أحدهم يلغي طلب براد، ما يؤدي إلى إفلاس الوكيل ومن ثم المصنّع، ومرحلة بعد أخرى، تؤدي إلى انهيار اقتصاد الولايات المتحدة، فشخصية القصة الوحيدة هي الأزمة والهشاشة العامة للنظام، وإن كان الموضوع لا يتناول أدباً راقياً، فإنه لا يمكن لنا أن نضعه في حانة العرّضي والمهمّل؛ فمواضيعه ملحة بحيث يصعب علينا أن نلقي بها جانبا.

ولو رجعنا إلى الوراء مع بلاط الحميم Hell's Pavement للكاتب دامون نايت Damon Knight (1955)، وعصر الإنسان L'Age d'homme (1981)، نجد مجتمعاً متخيلاً قريباً منا نوعاً ما رمنياً. يوجد دواء نهائي ضد الجريمة: فعند اكتشاف المحرّمين يقبلون بشروط تجعلهم يعانون من الهلوسة، في اللحظة التي يحاولون فيها ارتكاب الشر.

وقع هذا الاكتشاف بأيدي بعض الشركات متعددة الجنسيات التي استخدمته لتحقيق أهدافها الخاصة، وحصلت الطامة الكبرى عندما أصبح شراء ما يثير الهلوسة غاية المؤسسات المتنافسة، والنتيجة كانت تقسيم العالم بأسره إلى مناطق نفوذ؛ حيث تقوم الشركات متعددة الجنسيات بالسيطرة على منطقة ما، وتعرض على المواطنين ما يناسبها من هلوسة.

هل يجعلك هذا الأمر تبتسم؟ أنا لا أتسم. فأنا أعيش في بلد - إيطاليا - حيث ولدت حركة سياسية فجأة، وذلك لسبب وحيد هو أن قائدها، السيد سيلفيو براسكوبي، يملك قنوات تلفزيونية عدة...

وفي موضوع التخيل هذا، كتب كاتب إيطالي من كُتاب الخيال العلمي، ويدعى فيتوريو كيرتوني Vittorio Curtoni منذ نحو عشرين عاماً مجموعة من القصص تناول حرباً مستقبلية يلجأ فيها الأنطال إلى استخدام أسلحة نفسية - هلوسية psychédéliques، ما يؤدي إلى ظهور إنسانية عاجزة عن التمييز بين الخطأ والصواب، وغير قادرة على عدّ نفسها كلاً متضامناً. والذين ما زالوا يتذكرون موجة التعمية الإعلامية التي أغلق عليها أكثر المصادر صدقية أموالاً طائلة في أثناء «حرب الخليج» و«حرب كوسوفو»، يدركون حقيقة الأمر: الأطفال الرضع ينتزعون من الحاضنات من قبل رجال صدام حسين، اختطاف 700 طفل كوسوفي لإعطاء دمهم شراباً لعساكر ميلوزوفيتش، والكثير من الأخبار الكاذبة التي تجعلنا نعتقد أن حرب الهلوسة قد بدأت فعلاً.

مثال أخير وأقصده الإشارة إلى صعوبة تحديد من يمسك بأرمة السلطة اليوم، ونجد بهذا الخصوص قصة طريفة لـ جاك فانس Jack Vance «أعمال دودكين le œuvres de Dodkin» 1959: ينتاب القلق عاملاً يعيش في مجتمع متحجر لما يفرض عليه من أوامر غير منطقية، ولذلك يحاول أن يعرف عمّن تصدر هذه الأوامر، وبعد بحث طويل يكتشف أنها لا تصدر عن أي شخص: إنه مجرد رجل هرم يعمل حارساً لقصور السلطة، ويتولى كتابة مسودة على آلة كتابة قديمة، ثم يطويه النظام ويغير معالمه، ويحوّله إلى التزلزلات عيشية.

لأول وهلة يبدو الأمر مجرد مزحة، وفي الحقيقة هو رمز لإفلاس الديمقراطية في نماذج المجتمعات الحديثة، عندما تمارس السلطة بلا حدود.

لقد تمكّن الخيال العلمي باستخدامه المجاز، أن يدرك أفضل من أي نوع قصصي آخر اتجاهات التطور (أو التراجع) للرأسمالية المعاصرة، وقد سمح له استخدام هذا الأسلوب أن يتجاوز الحدود الأدبية المألوفة، وأن يستمد من العادات وأنماط السلوك والأحاديث العادية في الحياة اليومية. وباختصار نجد مثلاً واصحاً على ذلك: استخدام أسلوب الحيل الآلية الذي مارال مألوفاً منذ عشرات السنين، فلأول مرة في التاريخ، وقبل التطور الحالي للإنترنت، اتحد العديد من الكتاب مواضيع قصصهم هذا النوع من العلاقة بين الإنسان والآلة، ألا وهو أسلوب المعلوماتية.

فهل هذه الروايات روايات «خيالية» بعيدة عن الواقعية التي تعثر الأسلوب المفضل للأدب؟. عذراً إنني أشك في ذلك؛ فعندما فرض الإنترنت وجوده، استخدم الأديباء أمثال ويليم جيسون، وبريس سترلوك، وفريدي ريكس، وآخرون في أعمالهم تعابير تلائم الواقع الجديد، وتصفه وتحلده هوية آفاقه المستقبلية. حتى إنهم أوضحوا للمعارضين أسلوب

المقاومة الثقافية والعملية في مواجهة بروز شبكة اتصالات عالمية في كل مكان، قادرة على صياغة أساليب تهيمن على الواقع المجازي المخادع. ولقد اعترف أعضاء اليسار المتطرف الأوروبي أنهم أوجدوا الشبكة الأوروبية (E.C.N) European counter network باستفادتهم من قصص الحيل الآلية.

وكانوا أول من استخدم سرعة النظام الجديد للمعلوماتية لتسيق جهودهم؛ فالأوساط الاجتماعية للشباب النائرين مليئة بـ «المودم» وأجهزة الحاسوب التي يقوم رجال الشرطة بهنمها باستمرار.

وخاض قرصان المعلوماتية معارك فردية شرسة ضد المجموعات الاقتصادية الكبيرة، لمنعهم من الوصول إلى نظام استثماري جديد.

ولقد شهدنا قبل ذلك تأثيراً للأدب الشعبي في الحياة الاجتماعية (روايات القصص المسلسلة في القرن التاسع عشر - والانعكاسات الاجتماعية لروايات أوجين سو Eugene Sue). ولكنها لم تكن يوماً بهذه الكثافة وبهذا الشكل النهجي، حتى إن أسلوب قصص الحيل الآلية «سايبربونك» Cyberpunk لم ينطفئ بريقها من الضعف؛ بل لأنها أصبحت سطحية مقارنة بتوسع ذلك النظام التسلطي توسعاً كبيراً بعيداً عن المجال القصصي. ولا أظن أن التيارات الأدبية الأخرى يمكن أن تبلغ نهاية ناجحة بهذا الشكل. ولدينا لطباع بأن ما هو خيالي وبخاصة الخيال العلمي هو الوسيلة الوحيدة من الناحية الأدبية التي يستطيع أن يصف الواقع الحالي بهذه الدقة لأن ما هو خيالي في هذا العالم اكتسب أهمية استثنائية وإذا وجب علينا أن نعدل نظرية القيمة (وكم سيكون ذلك ضرورياً)، فإنه يجب علينا أيضاً أن نضيف عنصر الإعلام إلى العناصر الأخرى التي حددتها المدارس الاقتصادية المختلفة.

فلم تعد مفاهيم كمية العمل اللازمة لهذه السلع، ونقص المواد، والفرق بين العرض والطلب، لم تعد تكفي؛ إذ يزداد الآن الطلب على السرعة باشتهاها وتزداد بالنتيجة قيمتها. كانت الرأسمالية التقليدية تكفي بالدعاية، واليوم أصبحت تذهب أبعد من ذلك لتصل إلى الخيال، إلى الأحلام، إلى رؤى حميمة لعالم (حديث)؛ فقد سمح لها بذلك تنامي الاتصالات بفرض أنماط حياتية جديدة، وبإيجاد حاجات جديدة لم تكن في الحسبان، وبزيادة تعلق المرء بإثبات وجوده.

فلا يمكننا فهم أي شيء في المجتمع المعاصر، إذا لم نأخذ بالحسبان الفزو الاستعماري السريع لعالم الخيال في السنوات الأخيرة.

وسابقاً كنا نعتمد على دور المنتج بعدد من ساعات العمل في اليوم، أما باقي الوقت فكان يخصص للتسلية، للراحة؛ أي للمرء بحد ذاته. أما الآن فكل نشاطات التسلية تخصص للاتصال، وتوسع بالتالي حقل الإنتاج على حساب التسلية والراحة، فكل

المشاهد التي تث تلغزيونياً تتضمن دعوات للشراء سواء أكانت دعاية صريحة أو دعوة لأنماط من الحياة تعتبر الأفضل للجميع.

لقد أحدثت الصورة انقلابات اجتماعية حقيقية: التهافت على البضائع الغريبة بعد سقوط حائط برلين، وصول الألبانيين الكثيف إلى إيطاليا، بتأثير جاذبية بث القنوات التلفزيونية الملتقطة من ما وراء البحر الأدرياتي.

وإذا كان الإعلام شيئاً هاماً فإدراكه هي الأهم. فالاتصالات الرأسمالية تهلف من الآن فصاعداً مباشرة إلى غير الإرادي فالإنتاج السيط الذي كان يقدم في الماضي يتوافق تام مع تطور القرون أصبح يصنع اليوم بشكل هستيري، ويشجع بكل وقاحة التخلي عن الهوية ومن جهة أخرى يتدخل الإعلام بالاتصال، عندما يتعلق الأمر بطروحات كبيرة؛ فمآسي الشعوب تختزل إلى مقاطع من صور سريعة جداً؛ بحيث لم يبق منها شيء. فعندما تنظر إلى عاوين الجرائد المتلفزة على قناة c.n.n لا تكاد ترى شيئاً؛ إذ تتكون لديك مجموعة من المفاهيم غير المفيدة بسبب عياب الإطار والتحليل والتفكير، ويمكننا القول هاهنا: إن المحوى هي علو الذين يتحكمون بمصائر الشعوب (حتى ولو كانوا جهة مجهولة)؛ فالنظام لا يقوم إلا إذا كان أتباعه يعيشون في الترهات.

ومن هنا جاءت ضرورة أن نحشو حياتهم الخاصة، وحتى حالتهم النفسية بمعلومات وتصورات زائفة حتى لا يموا شيئاً عن مصيرهم.

يستطيع الخيال العلمي والخيال عامة، والأدب القائم على التخيل امتلاك القدرة على الإبلاغ ضد هذا النوع من الاعتداءات الصارخة.

فأساليب الاعتداءات هذه لا تلجأ إلى الخيال كما يجب؛ بل تبتعد عنه كلياً. والخيال العلمي الأمريكي المعاصر هو ظل لما كان عليه: إنه مقيد، ضحل، ويقتصر غالباً على أشكال من العلم المبتدل الهجين لا قيمة لها على الصعيد الأدبي والفكري، وأصبح قدره أن يقع ضحية للعموض والتحريض.

مع ذلك يجب ألا نتوقع من «الأدب الكبير»، الاتجاه السائد (إن لم يكن مبالياً بالمجتمع الذي يحيط به أو جعل الافتراق عنه، والانكفاء على ذاته معياراً للجودة) أن يقود المقاومة ضد هذا الغزو الفكري.

إن ذلك يقتضي روايات (عليا) واعية لذاتها، تثير قلقاً ولا تدغدغ العواطف. هذا وهو دور الخيال العلمي، ويمكنه أن يصطلح بذلك من جديد.

أُخْيَالُ الْعِلْمِي فِي الْوَلَايَاتِ الْمُتَحِدَةِ

مقابلة مع جان - دانييل بريك Daniel Brèque. Jean

ستيفان نيكو

ت: علخان محمود محمد

جان - دانييل بريك مترجم (ندين له بترجمة رقعة الشر لدان سايمونز) وناقد وكاتب؛ إذ نُشرت قصص عدة في بريطانيا والولايات المتحدة، وهو أبرز الاختصاصيين في مجال الخيال العلمي الأنكلوساكسوني. وهو معاون رئيس تحرير مجلة Galaxies.

+ مصطلح الخيال العلمي من أصل أمريكي، فهل يعني هذا سيطرة الخيال العلمي الأمريكي على الخيال العلمي؟

+ + جان - دانييل بريك: نعم، إلى حد كبير. فقد نشأ الخيال العلمي الأمريكي خلال عقد الثلاثينات في بوتقة pulps؛ حيث كان من الضروري الإنتاج وحتى التخصص من أجل البقاء. ولقد عرف عصره الذهبي في الأربعينيات؛ حيث أرسى جون ديليو كامبيل John W. Campbell وهو رئيس تحرير Astounding، دعائم الخيال العلمي الحديث، وأطلق كتاباً من أمثال أسيموف Asimov وهايلاين Heinlein وفان فوغت Van Vogt وغداة الحرب العالمية الثانية، أصبحت الولايات المتحدة الأمريكية إحدى القوتين المسيطرتين على الكوكب، ومن الناحية الثقافية، صارت القوة الوحيدة وصار كل ما يأتي من الولايات المتحدة، يشير الفصول من رواية سوداء أو جاز أو روك، وصار من الضروري أحياناً التعريف نسبةً إلى إنتاجات اليانكي.

وعندما انتقل الخيال العلمي الأمريكي إلى فرنسا في بداية الخمسينيات عرف القراء في بضعة أشهر، مجموعة من أفضل ما أُنتج خلال السنوات العشر السابقة، وحتى قبل: مثل راي برادبوري Ray Bradbury وفريدريك براون Fredric Brown وهـ. بي. لافكرافت H. P. Lovecraft ونيودور ستورجون Theodore Sturgeon وإيه. إي. فان فوغت إلح. وباستثناء أشخاص من أمثال رينيه بارجايفيل René Barjavel وب. إر. مروس B. R. Bruss، فإن الكتاب الفرنسيين الذين شُغفوا بهذا الجنس في ذلك العهد لم يكونوا إلا مبتدئين، وكان أمامهم، ولزمن طويل، شوطٌ طويلٌ يجب أن يقطعوه.

+ ومع ذلك، فإن الكاتبيين اللذين يمثلهما الأمريكيون مؤسسين للخيال العلمي - جول فيرن Jules Verne وأنتش جي ولز H G Wells - هما أوريان. كما يمكننا أن نذكر بأن الاستباق الفرنسي كان نشيطاً في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ألم يخصّ روسني الكبير، - المؤلف الشهير جداً ولرواية حرب النار La guerre du feu - نصف أعماله للموضوعات الكلاسيكية وللخيال العلمي؟ إذن لماذا لم يثبت ذلك الطعم في فرنسا؟ ولماذا تشكّل هذا الجنس بوصفه حنساً أمريكياً؟

+ + كان هناك إنتاج لروايات علمية في فترة ما بين الحربين في فرنسا، ولكن هذا لم يستمر. وفي مقدمته لمختارات صعودات إلى الأفق Escales sur l'horizon، يقدم سيرج ليمنان Serge Lehman الفرضية التي بموجبها فقد العلم كلّ جاذبية بالنسبة للمثقفين الفرنسيين بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، نظراً لأن وسائل التقدم تحولت إلى أدوات فبيع. وأنا أرى أنه على حق. وإذا كان العصر الجميل La Belle Epoque فترة من التفاؤل تقارب فيه الفن والتكنولوجيا، وبصورة خاصة تحت رعاية مدرسة نانسي، بما سُمّي الفن الجديد L'Art nouveau، فإن السنوات المجنونة التي تلت الحرب العالمية الأولى، هي السنوات التي تمصوى فيها الفن والأدب تحت لواء اليأس أو العيشية. إلا في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث كانت معاناة الأمريكيين من الحرب أقل.

+ كيف تشكّل الخيال العلمي في الولايات المتحدة؟

+ + في الفترة الأولى، من أواسط العشرينات وحتى بداية الخمسينيات، كان الخيال العلمي أدباً يُنشر، بصورة رئيسة في المجلات، ويقروّه شبّانٌ يملكون مجانين في نظر

معاصريهم - قراءة السيرة الذاتية لأسيموف أو لفريدريك بول Fredrik Pohl لتكوين فكرة عن العصر. وبما أن بعض المحلات كانت تحوي زاوية: «بريد القراء» كانت تظهر عليها عناوين القراء المذكورين، فقد تبع ذلك لقايت وإنشاء لنوادي، ثم تشكل ما يُسمى «الفاندوم le fandom». ويتميز الخيال العلمي عن الأجاس الشعبية الأخرى - البوليسية والوسترن والرواية العاطفية، إلخ - بوجود جمهور وفي، ومتعصب أحياناً يقوم مقام الممثل للمؤلفين الجدد.

وعندما اهتمت الطاعة الأمريكية التقليدية بالخيال العلمي، فذلك لأن المتعصبين له أخذوا زمام المبادرة ونشروا نصوص كتابهم المفضلين في كتب.

واليوم تبدو المجلات المتبقية وكأنها ديناصورات، حتى وإن كان مستقبل هذا الجنس يُبنى على صفحاتها. في الواقع، إن دور النشر الأمريكية، وهي المهتمة أكثر بالربح، تميل إلى إهمال الكتب المعنية بالخيال العلمي الأكثر أصالة، لصالح نتاجات متأتية من أفلام ومسلسلات تلفزيونية ناجحة.

✦ غالباً ما أخذ على الخيال العلمي الأمريكي تميزه للموضوعات على حساب الكتابة، فهل كان هذا المأخذ مسوغاً خلال الثلاثينيات؟ وهل ما يزال له معنى اليوم؟

✦✦ كان لهذا المأخذ معنى في الثلاثينات، ولكنه كان يطبق على مجموع الـ Pulp الأمريكي، حيث امتزجت الأجاس كلها. بيد أن وصول جون دبليو كامبل إلى رئاسة الأستاذين مثل قسرة نوعية غير عادية بالسبة لهذا الجنس. وحتى وإن كان أسيموف وهائيلين وفان فوغت الدين قنمهم كامبل ليسوا كتاباً كباراً، فعلى الأقل كانت لديهم ملكة الكتابة بأسلوب واضح وفعال، متخلص من تأثيرات البوليس. السأم، هذا النوع من الأساليب كان لرمز طويل الوحيد المقبول في ذلك المجال. وفيما بعد، أثرى وصول أجيال عديدة متلاحقة جنس الخيال العلمي.

✦ برأيك من هم الكتاب المميزون في الولايات المتحدة خلال سنوات الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات؟

✦✦ يُسمى عقد الثلاثينيات space - opera - حيكات ذات أبعاد كونية، وسط مسلسل - وسيد هذا الجنس هو إي إي «دوك» سميث E. E. Smith «Doc»، وهو للأسف لم يعد مقروءاً نهائياً اليوم. كما يمكن أن نذكر من ذلك العصر إدموند هاملتون Edmond

Hamilton وحاك ويليامسون Jack Williamson وهو كاتب ما يزال يُقرأ حتى اليوم، بعد أن عرف كيف يتطور مع هذا الجنس.

ووصف عقد الأربعينيات بـ«العصر الذهبي» للخيال العلمي الأمريكي، والكاتب الأهم بلا مازع في تلك الفترة هو روبرت هاينلاين الذي اخترع معظم أدوات أدب الخيال العلمي الكلاسيكية، ولكن يجب ألا ننسى إسحق أسيموف، وإيه وإي فان هوغت وثيرودور ستورجون وكليفورد د. سيماك Clifford D. Simak.

أما عقد الخمسينيات فقد شهد ظهور الهجاء والتصنع، وظهرت مجلات مثل غالاكسي Galaxy والماغازين أوف فانتازي أند ساينس فيكشن Magasine of Fantasy & Science - Fiction، والمؤلف الرمز لهذا العقد هو رابرت شيكلي Robert Sheckley، كما يجب أن نذكر أيضاً بول أندرسن Poul Anderson وفيليب جوزيه فارمر Philip José Farmer وآخرين.

✦ حدثنا قليلاً عن هذا الـ «العصر الذهبي» للخيال العلمي الأمريكي!

✦✦ إنه نتاج رجل واحد تقريباً هو جون دبليو كامبل الذي، ما إن تسلّم إدارة الـ astounding، حتى عمل على تأهيل كتاب جدد، وذلك بإعطائهم توجيهات بأن يكتبوا بصورة خاصة قصصاً تنتمي إلى الأدب العام المعني بالمستقبل؛ بمعنى آخر، يجب أن تُقرأ قصصهم كما لو أنها كتبت بأقلام كتاب من المستقبل لقرّاء من المستقبل.

وقبل كامبل وقع أدب الخيال العلمي بصورة عامة في فخّين اثنين: الأول هو فخّ التعليمية؛ حيث كتبت قصصٌ عمد فيها الكاتب إلى عرض أفكار علمية على حساب الفص وعلم النفس والكتابة؛ - والثاني هو فخّ التكرار - حيث نقلت قصص الـ الوسترن إلى الفضاء. ولكن بدفع من كامبل نشأ شكل أدبي جديد.

✦ و«الموجة الجديدة» The New Wave؟ هل كان لهذه «الحركة» علاقة مع «الثقافة

المضادة» culture - la contre كما أكد ذلك نورمان سبينراد Norman Spinrad حديثاً؟

✦✦ لنقلُ إنه كانت هناك جسور فقد كان كتاب «الموجة الجديدة» يمثلون أنفسهم أصحاب الثقافة المضادة، ولكن تجاهل كتاب الأدب العام والموسيقيون والباشرون معظم أعمالهم. وما أراي أذكر مقابلة أجريت مع أعضاء الـ بينك فلويد Pink Floyd ونشرت في

الغالاكسي، وقد جهد صاحب المقابلة أن يكشف أن هؤلاء يجهلون كل شيء عن ديك Dick وسبينراد، ولكنهم كانوا يعشقون أسيموف وكليك Clarke!

وبالمقابل كان في فرنسا تسجام حقيقي بين الخيال العلمي والرسوم المتحركة، وذلك بفضل فنانين من أمثال مويوس Moebius ودرويه Druillet وبفضل «موصلين» مثل جان - بيير ديونيه Jean - Pierre Dionnet.

+ لطالما عدّ فيليب ك. ديك في فرنسا الكاتبَ الرمز للخيال العلمي الأمريكي الحديث، وبجاحه عندنا لا يُنكر، فهل كان لديه النجاح نفسه في الولايات المتحدة؟

++ كان نجاح ديك في الولايات المتحدة متأخراً، وللأسف، بعد وفاته. وديك هو من الكتاب الأمريكيين الملعونين الذين اعترفت بهم فرنسا قبل مواطنيها يمكننا أن نذكر في مجال الخيال العلمي والأدب المجاني بو Poe ولافكرافت Lovecraft، وفي مجال الرواية البوليسية نذكر تشستر هايمز Chester Himes، والأمثلة الأخرى كثيرة. ولقد تمت في فرنسا عملية ترويح ذكية فيما يخص ديك، فادها أناس من أمثال آلان دوريميو Alain Dorémieux، وجيرار كلان Gérard Klein وجاك سادول Jacques Sadoul وجاك غوامار Jacques Goimard وروبير لوي Robert Lout.

... باختصار، جميع الكتاب المهمين في عقلي الستينيات والسبعينيات. وأعتقد أن الأفكار الديكية كانت رائجة عند الجمهور الفرنسي في أحداث 1968.

+ عندما تظهر حركة، أو نزعة جديدة في الخيال العلمي العالمي، نفكر بالـ «سايبربونك» Cyberpunk، بصورة خاصة بالأكثر إعلامية بينهم، وأقصد وليم جيسون William Gibson (وهو كندي - إنكليزي) - دائماً ما تولد هذه الحركات في الولايات المتحدة... فهل نحن دائماً أمام هيمنة أمريكية؟

++ أعتقد أن الأمر يتعلق دائماً بمشكلة التواصل، فالعالم بأسره يقرأ اللغة الإنكليزية، ولكن اليابانيين لا يقرؤون الفرنسية دائماً، والإسبان لا يفهمون الألمانية دائماً، إلخ. وما إن ترجم جان - كلود دونياش Jean - Claude Dunyach قصصه القصيرة إلى اللغة الإنكليزية - وبخاصة فك شيفرة الشبكة Déchiffrer la trame - ، حتى تلقى عروضاً من العالم بأسره. وعندما ظهرت موجة جديدة في الخيال العلمي الأمريكي - حتى لو كان ذلك في البداية

مجرد مواقف مُضحكة سريعة مثل الـ Steampunk الذي اصطنعه ك. دبليو جيتز K.W. Jete فإن العالم بأسره عَلم به؛ في حين أنه إذا قامت حركة، حتى لو كانت هامة، في بلد غير أنكلوساكسوني، فمن البادر أن تتخطى حدوده.

+ هل حملت حلقة هايبريون Hyperion لـ دان سيمونز Dan Simmons تجديداً في الخيال العلمي الأمريكي المعاصر؟

++ لأقل إنه شارك في تجديد الخيال العلمي الأنكلوساكسوني. ففي الوقت نفسه الذي كان فيه سيمونز يكتب هايبريون، بدأ الكاتب الإنكليزي إيان م. بانكس Iain M. Banks في حلقة حول الثقافة، وبدأ كولن غرينلاند Colin Greenland الكلام عنه. وباختصار، إنها العودة الكبرى لـ سيس - أوبرا، وهو جنس فرعي عُدَّ محرّكاً للموقد، ولكنه ظهر كحامل غنى تخيلي بفصل هؤلاء الكتاب الجدد. ولا بد من القول إن ما يُسمّى «الخيال العلمي على الشاشة» قد تمّ بلوغه على يد الكاتب البريطاني بيتر ف. هاملتون Peter F. Hamilton بمسلسلته المَعنَوَن فجر الليل - ستة أجزاء تحوي سبعمائة صفحة في طبعته الفرنسية.

+ من هم برأيك أهم الكتاب الأمريكيين اليوم؟

++ إن دان سيمونز هو بلا منازع الكاتب الذي كان أكثر تأثيراً في الخيال العلمي في عقد التسعينات. ويبدو أنه ابتعد عن هذا الجنس في السنوات الأخيرة، ولكن يُعلن عنه أنه سيُنشر نسخة جديدة من الإلياذة والأوديسة أنتظرهما بفارغ الصبر. كما إنني سأذكر مايك رسنيك Mike Resnick الذي تجاوز موقعه ككاتب لروايات المعامرات بفضل ولعه بأفريقيا - رواية كيرينيا Kirinyaga هي من الروايات المفصلية في ذلك العقد. وكذلك سأذكر الثنائي الهام في الهجاء السوفيتي: جيمس مورو James Morrow وتيري بيسون Terry Bisson.

ولكن مجال الأنكلوساكسونية لا يقتصر على الولايات المتحدة، وسوف أذكر الكاتب البريطاني بول ح. ماك أولي Paul J. McAuley الذي جمع بين النسيج العلمي والموهبة الأدبية، والأسترالي غريغ إيجان Greg Egan، هذا الميتافيزيقي في عصر الذكاء الصناعي، لا بدّ من قراءته.

++ ومن هم الكتاب الواعدون؟

++ لقد اكتشفتُ للتو قصص كاثلين آن غونان Kathleen Ann Goonan التي أدهشتني؛ وما أنها نُشرتْ روايتين أو ثلاثاً، فلي أتأخر عن قراءتها. أما عن تيد شيانغ Ted Chiang فلا أعرف إلا عدة قصص، وكلها متميزة، ويُقال إنه سينشر مجموعة منها حتى قبل أن يكتب رواية - وهذا مؤشر واضح.

++ هل الخيال العلمي بخير في بدايات القرن الحادي والعشرين؟

++ نعم ولا. فعلى المستوى التجاري البحت، يبقى الخيال العلمي إحدى العلامات الأكثر بيعاً...ولكن ما يُباع في المكتبة هو الروايات المكتوبة مسلسلةً لتعجب محبي الستار تريك Star Trek والستار وورز Star Wars والأمثلة الأخرى التي تُسمى من باب التهكم «السايفاي Sci-Fi». وللأسف نرى كتاباً موهوبين مثل غريغ بير Greg Bear وك. دبليو جيتز، وسأكتفي بذكر كاتبين أحبهما، قد تساقا للكتابة في هذا النوع ليكسبا قوت يومهما. ففي الولايات المتحدة يعاني الكاتب الشاب في نشر أولى رواياته.

وبالمقابل، على المستوى الأدبي البحت، نجد نصوصاً رائعة، بشرط أن نعرف كيف نكتشفها، ونحن نقرأ باستمتاع متزايد كتاباً يمتلكون أدواتهم تماماً - من المحاربين القدماء نذكر روبرت سيلفربرغ Robert Silverberg إلى الذئاب الشاب من أمثال تيد شيانغ الذي سلف ذكره، مروراً بكاتب مثل لوسيوس شيبارد Lucius Shepard - والاكتشافات مستمرة.

++ ومع ذلك، مقابل هذا الخيال العلمي الأمريكي، يبدو أن الخيال العلمي الفرنسي يُلبي بلاءً حسناً منذ أواسط التسمينيات. وكذلك فإن خيالاً علمياً جيداً يظهر في أوروبا (إيطاليا مع فاليريو إيفانجيليستي Valerio Evangelisti، وألمانيا مع أندرياس إيشباخ Andreas Eschbach، وإسبانيا مع خوان ميغيل أغويليرا Juan Miguel Aguilera، إلخ) فهل تعتقد أن هذه الظاهرة ستقوم؟

++ ربما نعم، على اعتبار أننا شهدنا خلال السنوات الأخيرة ظاهرةً جديدة حتى الآن: فقد تواصل الكتاب والناشرون والقراء الأوروبيون بعضهم ببعضهم الآخر بمناسبة المهرجانات مثل مهرجان يوتوبيا، ويبدو تماماً أن خيالاً علمياً أوروبياً هو في طريقه إلى التشكل. وحتى الآن، في فرنسا كما في إسبانيا، وفي إيطاليا كما في ألمانيا، لم يكن يعرف

- ما خلا بعض الاستثناءات - إلا الإنتاج الوطني والإنتاج الأنكلوساكسوني؛ واليوم، ليس الكتاب الذين أتيت على ذكرهم فحسب هم من نُشرت أعمالهم في فرنسا؛ بل كتاب فرنسيون - رولان سي فاجر Rolland C. Wagner وأيردال Ayridhal وجان - مارك ليني Jean - Marc Ligny، إلخ - بدؤوا بنشر نتاجاتهم عند جيراننا الأوربيين.

في الواقع، لدي انطباع بأن الساي فاي - الخيال العلمي الاستهلاكي، المتواضع - قد أصبح مجالاً مختلفاً عن الخيال العلمي المتميز، ذلك الذي اكتسب مزايا لغة تتجاوز الحدود - وبين دان سايمونز وأيردال أشياء مشتركة أكثر مما بين دان سايمونز والأجير الذي كُلف بتحرير الجزء الخامس والعشرين بعد الثلاثين من فيجانات في الفضاء. في كل مكان تقريباً، الجمهور المريض - الذي كان غارقاً في جهل الخيال العلمي بسبب مثقفين ذوي صدقية متضائلة - يهتم بالخيال العلمي ويقبل عليه بلا أحكام مسبقة ولكن بعقل نقدي منفتح. هناك كتاب أوريون ينطلقون بلا عقد للنشر لدى ناشرين أنكلوساكسونيين - جان - كلود دونياش وأيردال في المجلة البريطانية .. Interzone ، أندرياس إيشباخ في المجلة الأمريكية The magazine of fantasy & Science Fiction - وهذا ما تمّ الترحيب به بوصفه حدثاً من قبل النقاد الأنكلوساكسونيين الذين اكتشفوا نمطاً آخر للكتابة ولعيش جنسهم المختار.

وما هو الخيال العلمي إن لم يكن التوق إلى ما هو آخر؟

أجرى المقابلة: ستيفان نيكو ■ Stéphane Nicot

من الرواية التجريبية إلى العجائبي العلمي علم وخيال في فرنسا نحو 1900

دانييل شابرون

ت: عدنان الدالي

إن شجرة نسب الخيال العلمي الفرنسي معروفة جداً في الوقت الحاضر، والأسلاف - سواء أكانوا شرعيين أم مزعومين - محدّدون حسب الأصول ومعدودون. فالعجائبي العلمي، في بداية القرن العشرين (ميغير اسمه فيما بعد) وقد يكون متحدراً من أصول مباشرة، من تقارب أعمال إدغار بو، وجول فيرن وكامي فلاماريون، وفيليب دو ليسل آدم، وهـ. ج. ولز. وها هو ذا إنّا جـ هـ. روزني J. H. Rosny aîné الكبير وموريس رونار Maurice Renard، رائدان بلا منازع من الناطقين بالفرنسية من نوع جديد حبيبا بمثابة إرث زاد المسافر الذي يشارك بحصة كبيرة في الغرائبي le fantastique في التعميم. هما بالذات فضلاً عن ذلك سيفعلان كلّ شيء ليشبها هذه الأساطير، مكتفين ببعض اللمسات والتنقيح، ومقوّمين أحدهما للتشهير بالأخر⁽¹⁾.

إنّها طريق مرسومة ووراثية أخرى يريد أن نرسم هنا خطوطها الأولى. إلى جانب شجرة النسب المثبتة، وسط مشهد طبيعي أصلي رسم منه بيير فيرسان Pierre Versins لوحة رائعة، وستعلّق الأمر بإظهار كتلة تهيمن على الأفق الأدبي في العصر الذي نتحدّث عنه. وفي الواقع كيف ننسى، في إطار تاريخ الأجناس الروائية في مطلع القرن العشرين مما يبهز نظرة كلّ حيل أدبي: قامة رولا الضخمة⁽²⁾. وعلاوة على ذلك، ألم تكن الرواية

(1) موريس رونار يبتدئ مثلاً عن جول فيرن، "المستيقظ" لـ "لكن يبرز دور ولز".

(2) يظهر رولا في موسوعة الليوتوبيا والخيال العلمي Encyclopédie de l'utopie et de la

fiction — science لبيير فرسان Pierre Versins ولكن لرواياته الأربع الأخيرة، الأناجيل les

الطبيعية le roman naturaliste لكي نشأ رواية تجريبية roman expérimental، وذلك قبل الخيال العلمي بكثير، ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعلم والخيال؟ الفرضية التي سنضعها بسرعة هي أن «المجاني - العلمي» كما انتهى به الأمر أن يُنظر له موريس رونار في 1909، قد ولد من خليط من الأخذ والردّ من البرنامج الروائي⁽¹⁾. وإن تأثير ما سبق أسلافنا النبلاء يمكن أن يكون فوق ذلك متكاملأ تماماً مع هذا (النصّ الجديد) من القراءة.

الرواية التجريبية

من المناسب أن نذكر بوضع كلمات بطبيعة الرواية التجريبية، كما عرفها زولا من خلال قراءة متببهة إلى أبعد حدّ لتناج الدكتور كلود برنار المدخل إلى دراسة الطبّ التجريبيّ "Introduction à l'étude de la médecine expérimentale". ضمن سلسلة التجارب الفكرية لفلاسفة عصر الأنوار، والتجارب الخيالية للكتاب المسرحيين والروائيين من العصر⁽²⁾ نفسه، زولا يماثل إذاً بين الأدب والعلم التجريبي. وبدقة أكثر، قد لا يكون الأدب فناً فقط قد يصبح علماً، على عرلر الطبّ. قد يوصل الأدب إلى المرحلة التجريبية علوماً لولاه لبقيت منحصرة في المرحلة الاحتمالية Empirique: كعلم النفس وعلم الاجتماع وحتى علم الأخلاق والعلمة. من الصحيح، في الواقع، كما يقول كلود برنار، أنّ بعض المجالات العلمية تبدو وكأنها تنمو في مرحلة الملاحظة، ولم تتمكن من الوصول إلى التجريب. إذا كان الطبّ يبدو قادراً، أخيراً على أن يسارع الخطأ، فمافا يمكن أن ننتظر من

Evangelies، ويبدأ المادة قاتلاً: زولا، إميل: كتاب فرمسي (1840 - 1902) أمضى سنواته الخمس الأخيرة في الاستيق. (Lausanne, l'Age d'homme, p 979)

(1) حالة ج - هـ روزني الأكبر، طبيعى شاب تمرد على السيد عام 1887، وهو مثال للجيل المذكور. وأسمح لنفسي بإحالة القارئ إلى مقال "ما قبل التاريخ، 1887، ج - هـ روزني الأكبر" الذي سيظهر في les Actes du colloque، أزمة الرواية والاعتزال في نهاية القرن، بإدارة جان - مارك مورا وعي دوكري، Lille, Presse universitaires de Lille, 2001.

(2) لنأخذ على سبيل المثال، الخلاف لماريو Marivaux. وحول هذا الموضوع سأسمع لنفسي بالإحالة إلى مقال كلود ريشلر Claude Reichler ودانييل شايرون Danielle Chaperon "التجربة وعلاجها في العلم وفي الخيال في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر" بمجلة Pratiques للمعد 107 - 108، كانون الأول 2000، ص 35 - 54. والمقال الحظي يتابع فكرة بدأت مع كلود ريشلر، ويتشجع من التعاون الذي يشكر عليه عدة طلاب في الماجستير، منهم جان - لوك بوركار، وماتيو لوفر وميلاني بوليار.

علم الفلك هما أننا لا نستطيع أن نغيّر بالتجربة الطواهر السماوية، كما يعمل ذلك الكيميائي والفيزيائي فيما يتعلق بعلمهم⁽¹⁾؟ كما أن هناك مجالات في علم النفس وعلم الاجتماع، تدو كل تجربة فيها مستحيلة بالنظر إلى عوائق لا تحصى: براغماتية أو أخلاقية.

وقد نقول اليوم إنه في هذا الإطار كيف يعرض الروائي نفسه، إذا صحّ القول، لتخطي الصعوبات التي يواجهها في مجالات العلوم الإنسانية وبما أن التجربة ليست ممكنة إلا إذا كان العالم قادراً على إحداث تعديل أو تعبير، أو تشويش في مجال الطواهر التي يدرسها، وأن مقدمة كهذه تكون مستحيلة في مجالات علم النفس والعلوم الاجتماعية، فالرواية تقدم تمثيلاً لها في الخيال. لأن الروائي يملك السلطة المخلة التي يعتق إليها العالم. ولن يتوانى رولا في الواقع عن أن يولد لدى شخصياته، في محيطها الاجتماعي أو وسطها الطبيعي، اضطرابات من كل الأنواع: آفات عضوية، أمراض، حوادث، طواهر جووية وتنقلات.. إنها كالتغيرات التي تدخل انقطاعاً بين البنيات والأوساط، وتسبب حالات عدم تكيف تحاول الشخصيات معالجتها بصورة واعية أو غريزية. هذا هو حادث بناء السطوح كوبو في رواية الحانة l'assomoir الذي أحبط وصعاً يخصّ تولزناً اقتصادياً أو اجتماعياً أو عاطفياً هذا هو انغماس السعادة المخيفة لنساء في حيّ تجاري قديم. هذا هو تبني الشابة إنجيليك - ابنة سيدوني روجون - من قبل عائلة حيرة في رواية الحلم le Rêve أقام الروائي تجربته مخضعاً الشخصية إلى سلسلة من الاختبارات، وجاعلاً إياها تمرّ في عدد من الأوساط. ثم يتدخل بطريقة مباشرة ليضع شخصيته في ظروف تبقى فيها سيّدة⁽²⁾. بالتأكيد من وجهة نظر الشخصيات، فإن كل هذه المواقف مرّت وكأنها نتاجات خاسرة أو رابحة بالمصادفة أو قضاء وقدرًا هكذا فإن الإحالات التي أدخلها الروائي في قدرها لا تخلّ بقوانين الطبيعة. لا مدّ أن ذلك لا يتم بحجب الحدث، أي أنه في حقيقة العالم العلمي، قد تكون هذه التغيرات عبارة عن حركات لا يمكن تحقيقها أو أنها محظورة فمن المستحيل بالنسبة لطبيب يستحقّ هذا الاسم، أن يلقح كائناً بشرياً بمرض، أو أن يكسر له عضواً من أعضائه، في حين أنه ما من شيء أكثر سهولة من ذلك بالنسبة

(1) كلود برنار: مدخل إلى دراسة الطب التجريبي (1865)، (Paris Flammarion ("Champs")), 1984، ص 47.

(2) ليميل زولا، "الرواية التجريبية" [1880] في Anthologies des préfaces de romans français au XIXe siècle, UGE(10/18)1971, p.315

للروائي. ومن المستحيل بالنسبة لعالم اجتماع أن يخطف طفلاً من أهله لكي يودعه عند زوجين يتحدران من بيئة أخرى، بهدف وحيد هو قياس وزن كل من الوراثة والتربية. بالنسبة إلى زولا، كل محيط أكبر يضع الإنسان تحت تجربة حقيقية يجريها الروائي عليه. وبشكل أفضل، سيتعلق الأمر ليس بإثبات صحة ظاهرة ما؛ بل بطرح تجارب من أجل التجريب، بحسب عبارة كلود برنار الذي يسمي ذلك «الصيد في الماء العكر»، هل ستأقلم إنجيليك بومون - ليغليز؟ وهل ستحمل جيرفيز سقوط كوبو؟ أيسطيع كلود لانتيه أن يصبح رساماً رغم رذته الوراثة؟ وهل سيتهرب الدكتور باسكال روغون من القوانين الوراثة التي يدرسها؟ من المهم أن نوضح أن العبقرية الأدبية بالنسبة إلى زولا تكمن في نتائج التجربة المنجزة هكذا بجانب من الخيال (مشكلة صحتها تبقى في الواقع نوعاً ما غامضة)، كما في القدرة على إنشاء بصوص تجريبية أصلية.

التجربة الخيالية لحدود العقل:

لا يخفى على أحد أنه مهما كان ما نعرفه من تعريفات قانونية (تحديدات) للفن الأدبي الخيالي قليلاً، فإن الأسلوب الموصوف أنفاً يشبه كثيراً، من حيث المبدأ، ما استطاع بالتعاقب أن يصفه روجيه كايوا وبير - ججورج كاستيكس وتزفيتان تودوروف وجويل مالريو. تمرق وتدخل للعموض في الحياة الواقعية، وهجمة غريبة، وانقطاع التماسك الشامل، وظواهر مشوشة هي في الواقع من الوريد نفسه مثل التغيرات أو التشويشات التي هي من أصل العملية التجريبية. بهذا التايين - سيتعلق الأمر بتحديد ما إذا كان ذلك التباين حاسماً، فإن التغير في المشكلة في حالة العجيب في الأدب يتم بالرغم من القوانين الطبيعية. (تمثال يمشي، امرأة تغدق بالدم، جندي محمد يعود إلى الحياة)، هذا ما يبدو بقوة مطابقاً في الواقع للقوانين التي أنتها العلم. والتجربة الروائية تبقى مع ذلك مشابهة لما انتدعه زولا: هل ستعيش الشخصية؟ كيف ستكون ردة فعلها؟ هل ستأقلم مع التغيرات التي تتولد من خلال الظاهرة المخلة بالنظام؟

تطلب التجربة الخيالية لحدود العقل⁽¹⁾، كما أدركها جيداً في عصره تزفيتان تودوروف، ومن بعده جان يلمان نوبل، فقط - وهذه تقيّة فيها شيء من تقيّات زولا - أن تعاش من وجهة نظر الشخصية فقط.

(1) Irène Bessière, le récit fantastique, la poétique de l'incertain, Larousse, 1974, p.29

هنا ما كان موباسان قد تنبأ به عندما قارن الواقعية الشخصية بالواقعية الموضوعية للنزعة الطبيعية عند رولا. في مقالة «سير وجان» يصرّ موباسان على هذا الوضع للشخصية التي تقتضي التخلي عما سميّه اليوم المعلم بكلّ شيء من قبل الراوي⁽¹⁾. ليس من المدحش لما سيطلق فيما بعد في كتابة الحكايات الخيالية، ما هو بالتأكيد تحريض نحو علماء الطبيعة بطاعة روحانية شديدة. لهذا، أليس ذلك ما يطور بأسلوبه «علم النفس التجريبي» المطابق تماماً لمشروع زولا، الذي كان يريد أن يدرس الكائن البشري بأكمله، وعزل القوائين التي تحدّد حياته العاطفية والمكرية؟ إذا كان يكفي تغيير وسط للدراسة علم الاجتماع التجريبي، نتصور أنّ إحضار شخصية لحكم ظاهرة لا يمكن تفسيرها، هو طريقة جيّدة لاختبار قدراته العقلية.

ندرك هنا أنّه ليس ما يهمّ هو القانون الطبيعيّ أو فوق الطبيعيّ للتشويش، وأنّ هذا القانون يجب ألاّ يحجب القرابة في المشاريع الأدبية. وسواء أكان ذلك في الرواية الطبيعية أم في الحكاية الخيالية، فإنّ الخيال يتيح تماماً إنجاز تحارب مستحدثة على الإنسان، علماً أنّها مصطنعة. بهذا التباين القريب، في هذه الأثناء فإنّ المعرفة العلمية نفسها تُرى مجرّبة في القصة الخيالية. في غالبية الحكايات من هذا النوع (وهذا مقبول بالنسبة للقصص الرومانسية) ما من معرفة عقلانية تتوصّل حقيقة إلى تخفيف الظاهرة المخلة. إنّ حالة «مورلا» عند موباسان فريدة في نوعها، لأنّ المعارف المستدعاة بالتعاقب عبر الشخصية (درونية - علم الفلك، نظريات الإحياء، والتنويم المغناطيسي...) تسمح له تدريجياً بدمج الظاهرة المشوشة - دون أن نجعلها أقلّ رعباً. فالخيال العلميّ ليس بعيداً.

المخربون الممثلون

إن وضع الشخصية عند رولا في حالة تشريح حيّ قليل الشفقة (برونوتير لم يغفر له ما سمّاه نقص التعاطف البشريّ عنده)، سوف ينتج بتيلة أخرى مثل لوروفيمال العجيب على أساس مثالية شخصية أعلها موباسان. المقصود شخصيات، في وسط نصوص مكتوبة موضح ضدّ النزعة الطبيعية، تصوّر العلماء المتلصصين، قساة القلوب، وغالباً ما يكونون مغرورين. هذه الشخصيات المشوّهة الواضحة للرواية الزولية في «المخسري» قليل الدكاء

(1) تكلّصالح سرد هو موديجيتي (ذلك الخاص بمختلف نسخ الهورلا) لو في تينير داخلي (بيير

وجان)، فإن رولا، كما نعلم، وبفضل هليب هلمون، لا يمارس إلا تينيراً مزوراً، وهو غيور جداً من

بطرة كلية العلم، هي نظرة العالم الذي يرقب ردود أفعال حيواناته للمضربة

أو المخيف عديدة. في «علم الحب» (1888 - 1908) لشارل كرو Charles Cros، تهتم إحدى الشخصيات بدراسة الفيزيولوجيا الغرامية عند شخصية شابة أغواها واختطفها. ودون علم منه، يزنها (بواسطة المقعد الهزاز)، يقيس حرارتها (بمقياس حرارة معلق)، يعدّ قبلاؤها (بواسطة عداد مخفي بين أسنانها)، ويدرس حموضة جلدتها (بورقة عباد الشمس المنزلفة في ثايأ ثوبها) مستمراً كل ثروته تقريباً في المشروع؛ فقد دهل عندما توارت محبوبته ضاحكة، ومندهشاً بشدة أيضاً من الأسف عليها. علماء أغبياء آخرون أقاموا هم أنفسهم في جهاز تجريبي جهنمي: آلة الميتافيزيقا (1876) لريشان Richopin، وهي كرسي كهربائي مزود بمثقب يقتل مخترعه: هذا المخترع كان يفكر أن يحصل على الإدراك الحسي للمطلق بفضل الصدمة العصبية التي يسببها الألم.

غالباً ما تحدث التجارب بشكل مريع جداً، كما في الحقيقة حول حالة السيد فالدمار (1845) لبو Poe، الذي بهر دون شك الكتاب الفرنسيين، لهذا فالمجرب العنيد يجب أن يواجه النتائج «الخيالية» في عمله الذي يقدمه كمحاولة سدّ الفجوة في سلسلة التجارب المقامة حتى الآن في مجال الجاذبية المغناطيسية⁽¹⁾ ولكن العلماء ليسوا دائماً مخدوعين أو معاقين. فمَنهم المقاومون ومنهم المخيفون. في هذه الفئة يجب أن نصنّف مخترعي الأدوات والمراقبين الجريئين عند فيليب دو ليسل Adam Villiers de l'Isle، والمحرّضين على التجارب الفطيرة أو المضحكة المخصصة لقتل المثل الأعلى - مشروع كان علناً مشروعاً زولاً عندما كان يقارن الرواية التجريبية بالأدب الرومانسي.

إذا كان تريبولاً بونومي، قاتل التمس، الحطّاب التجريبي، ومدّس الجثث، هو كاريكاتير مخيف، فماذا نقول في إديزون Edison حواء المستقبل، إذا قرّر أن يجرب جهاز كبح جديد من اختراعه؟! فلي تراجع أمام آية تجربة، مع احتمال التضحية بعدة منات من الصحايا في حادثة جسيمة واقعية جداً على الخطوط الحديدية⁽¹⁾. وريث جدير كما يبدو لكلود برنار، إديسون يتبع بدقة أسلوب المعلم، لناخذ مثلاً عن التجربة التي هي في قلب حواء المستقبل. إديزون درس أولاً مصير أحد أصدقائه، وقد دمر نفسه لمعاناته من حب مرضي لراقصة تدعى إيفلين هانال. قام إديزون ببعض الافتراضات حول هذه الشخصية الشابة يريد من خلال ذلك أن يتحقّق منها. لقد أصبحت كما قال: موضوع تجربة فضولية... صمّمت على العثور عليها ثانية ليس لإثبات نظريتي (فقد خلقت منذ الأزل)؛ بل لأنه كان

(1) Villiers de l'Isle - Adam, L'Eve future, Lausanne, l'Age d'homme, 1979, p.46

يبدو لي مثيراً للاهتمام أن أعابنها في ظروف جيّنة جداً وكاملة، كما كان يجب أن تكون⁽¹⁾. إديزون يعرف الطبيعة الخيالية لمعطية الحبه ويفترض أن المرأة التي كان صديقه مولعاً بحبها لا بدّ أنها كانت مجرد سراب. وهذا ما تأكد منه كاشفاً القناع عن إيفلين هابل، التي كانت كلّ جاذبيتها مصطنعة، وبدت أنها امرأة قبيحة وكريهة. لم يتوقف إديزون عند إثبات هذه الحالة. ومثله مثل برنار وزولا، هو يتوق إلى أن تتوصل نظريته إلى تطبيقات عملية من أجل تحسين مصير الإنسان (الذكر في الحالة هذه). لقد فكّر بمشروع إصلاح واسع على الشاطئ الجنسي البشري.

إذا كان من المستحيل، في هذه الأنواع من الأهواء، الخروج من الوهم الشخصي بحصر المعنى، وتعلّق كلّها بما هو من صنع الإنسان وبراعته، وبما أنه، بكلمة واحدة، المرأة نفسها هي التي تقدمها مثلاً لتُستبدل بما هو مصطنع، فلو فُكر لها هذه المهمة⁽²⁾، إذا كان بالإمكان. سيتعلّق الأمر إذاً بوضع أندريد في سوق الإثارة الجنسية، مهمتها البحث على التفرّز من الرجال للأبد - مينة الوهم الذي هم ضحايا - ضحايا معاشره النساء المشهورات بقدر ما هنّ مثاليات. مقابل المنافسة، هؤلاء المثاليات سوف يختلفين من تلقاء أنفسهن. إديزون يملك الوسائل التقنية لتحقيق هذه الطوباوية في حبّ البشر. نموذج أصلي محتذى لاندريد هو منذ الآن مبني. تنقص في هذه الأثناء تجربة تؤكد للعالم الفعالية العلاجية لمخلوقه. جاء لزيارته في وقت ما اللورد العاشق اليائس، عازماً على الانتحار. ما إن سمع قصته حتّى همس الكهربائي في نفسه: فمن الشيطان، إذا كنت أتوقع مثلاً، أن أحاطر بهذه التجربة الأولى عليك⁽³⁾! . والتتمة معروفة. لاندريد سوف يكتسي مظهر أليسيا المحرنة. لكن نتيجة التجربة ستكون مزورة، لأنّ عنصراً غريباً في دينا العلم - نفس تائهة - سوف تنطفئ على الآلة. الاختبار يميل لصالح المثالية، لخسارة كبيرة للعالم، ولكن بالتأكيد للفائدة الكبرى لفيليه.

طريقة أخرى للسخرية من الحالة التجريبية، إيداعها إلى أشخاص يفتقرون لكلّ طموح علمي، يقلّدها بحركات مضحكة بدافع التهكم والأنانية.

(1) Villiers de Lisle — Adam, Op, cit, p. 159

(2) Villiers de Lisle — Adam, Op, cit, p. 168

(3) Villiers de Lisle — Adam, Op, cit, p. 84

بعض شخصيات مدعي الفن المنحطين يتباهون بالقيام بالتجارب. ها هم يلعبون بطريقتهم، ليس فقط الادعاء والحماسة، بل ما يسوع حفية للعلماء: انحراف جسي سادي . ألا يقترح هويسمان على ديديسينت بعض التجارب الهامة كتقديم نصيحة لصديق متزوج حديثاً، بأن يسكن في شقة مستديرة الشكل: هذا المحيط غير المريح سينتهي حقيقة إلى تدمير الزوجين والرواح ألم يحاول أن يصنع قاتلاً، مقدماً لشاب صغير خدمات حاذقة من بعض المومسات الفاخرات، ثم حرمانه من هذه الملذات في الوقت الذي أصبحت ضرورية؟ هذه إذاً بعض التجارب الطبيعية - تغيير وسط - إيقاظ أو إلهاب العاطفة تحولت هكذا إلى تمرينات في «علم النفس المسلي» مخصصة لتسلية الطبقة الارستقراطية المنحلة والمصابة بالعصاب. فلأن التجارب انحرفت عن هدفها العلمي الأساسي، صارت عقيمة لا مسوغ لها. ولم يبقَ من تجربة من أحل الرؤية إلا التلصص le voyeurisme الوقع لمن يتنبأ ويتلاعب بمصير أمثاله. على أية حال، ليس هناك أكثر إدهاشاً من تجريب التحولات المنحرفة، وحتى الشيطانية، للملاحظ - المجرب الرولي الذي كان سيأرجع في عالم الخيال العلمي. سوف تذكر مثلاً اللورد هنري العقلي في صورة دوريان غراي، والرسام كلودبيوس أتال في السيد دو فوكاس لحان لورين⁽¹⁾، وأحريش كشرين، حتى مالدورور Maldoror للوتريامون Lautréamont.

علماء حمقى أو مدعون للفن مقلقون، هؤلاء هم أعمام وأولاد عم الدكتور مورو، ليرن أو كورنيليوس. والحالة هذه فإن هؤلاء الأشخاص قد ولدوا في معسكر التساقض مع مشروع أدبي يستند إلى التجريب على الإنسان الذي، على الرغم من أنه مصطع، لم يكس أقل تأثراً به كمنسب وخطير. لأن هدف العلم، ويجب ألا نسي ذلك، وكلود برنار يذكر به، هو السيطرة، إلى أجل، على الطواهر التي يضمن معرفتها

يقول كلود برنار. «الغاية من علم الملاحظة هي اكتشاف قوانين الطواهر الطبيعية من أجل أن نتسأ بها؛ ولكن العلم لن يتمكن من التنبؤ بها ولا من ضبطها كما يشاء [...]». إن هدف العلم التجريبي هو اكتشاف قوانين الطواهر، لا للتنبؤ بها فحسب؛ بل لتنظيمها كما يشاء والتحكم بها⁽²⁾. ويضيف رولا: «نريد نحن أيضاً أن نكون أساتذة الطواهر والعناصر الفكرية والشخصية، من أجل توجيهها. نحن باحتصار أخلاقيون مجربون، نبين كيف

(1) مجموعة جميلة من هذه الشخصيات اجتمعت في روايت نهاية القرن طبعها غي بوكري في

مجموعة "Bouquins"، 1999، Laffont.

(2) Claude Bernard, Op, cit, p. 278

يقتضي أن تكون العاطفة في وسط اجتماعي. في اليوم الذي نسيطر فيه على آلية هذه العاطفة، سوف نتمكن من معالجتها والحد منها، أو على أقل تقدير جعلها غير مؤذية ما أمكن⁽¹⁾.

مبتكرو الظواهر

إذن ليس هناك من تجربة ممنوعة بالسمة للروائي (إذ يكفيه أن يعهد بها إلى إحدى الشخصيات) أو مستحيلة (عقلانية أو غير عقلانية؛ إذ يكفيه أن يصور بالخيال عالماً ممكنًا). كما يمكنه أيضاً أن يمزج الاثنين (تجربة آلة استكشاف الزمن أو الإنسان غير المرئي). هكذا فإن المؤلف القادم للخيال العلمي يتغذى في الوقت نفسه من زولا (الروائي المجرب) وحصومه (مبتكري شخصيات المختبرين البغيضين أو الحمقى). وسوف يتجاوز الخيال العلمي النزاع بين الطبيعيين والمثاليين (الرمريين، وعلماء النفس والمنحطيين...) من أجل تجديد مدونات التجارب الفكرية رأساً على عقب. ولن يتردد في أن يستوحي مباشرة من زولا، مُسنداً للروائي وحده المادّة التجريبية الجريئة. من المناسب أن نعود إلى كلود برنار كي نثبت إلى آية درجة يكون الخيال العلمي متلائماً مع برنامج الرواية التجريبية:

يطلق اسم ملاحظ على من يطبق طرق الاستقصاء البسيطة والمعقدة في دراسة الظواهر التي لا ينوعها، ويجمعها، بالنتيجة، كما قدّمها له الطبيعة. ويطلق اسم مختبر على من يستخدم طرق الاستقصاء البسيطة أو المعقدة من أجل تنويع أو تحويل، لهدف معين، الظواهر الطبيعية في ظروف أو ضمن شروط لا تقدمها له الطبيعة فيها⁽²⁾.

ما يهم بشكل أكبر هو الجملة الأخيرة. التنويع التجريبي فيه حقيقة هو شيء ما مصطنع. فالعلوم التجريبية ترهن أحياناً حصلت ضمن الشروط التي خلقها المختبر وحدّها بنفسه. أو التي ابتدعها: فهي العلوم التجريبية، الإنسان بلا حظ، ولكن بالإضافة إلى ذلك يؤثر على المادّة، ويحلّل خصائصها، ويحرّص لصالحه برور الظواهر العريضة التي تحدث وبلا شك وفق القوانين الطبيعية دوماً، ولكن ضمن ظروف لم تكن الطبيعة قد حققتها بعد [. . .] بمساعدة هذه العلوم التجريبية الفعّالة، يصحح الإنسان مدعاً للظواهر، ورئيس عمّال حقيقياً للإبداع⁽³⁾.

(1) Emile Zola, Op, cit, p. 331

(2) Claude Bernard, Op, cit, p. 44

(3) Claude Bernard, Op, cit, p. 48

الرواية الطبيعية، كما رأيناها، لم تنشأ توسع دائرة عمل المجرب وذلك بتعبير طباع، وأجساد، وأقنار، ومدن، ومياقات اجتماعية. وصمن هذه الشروط ألا يمكن القول إن المجال العلمي يحدّد فقط خطوة إضافية في التوسيع؟ في الحقيقة، عندما ألقى جول فيرن مذبذباً نحو الأرض الجرائرية (في رواية هكتور سيرفاداك Hektor Servadac)، ألم يعبّر محيط هؤلاء الأشخاص؟ وعندما حرّم روزني كوكب الماء في رواية نهاية الأرض la fin de la terre أو أنقصر جرماً من ألوان الطيف الشمسي في القوة الحميمية La Force mystérieuse، ألم يجعل ذلك أيضاً؟ وفي روايات ما قبل التاريخ، عندما قارن روزني الجنس الشرقي بأجاس أخرى، لتكرت برعايته، ألم يعبّر وسطاً ويجرب، مثله مثل رولا، إمكانية حيواناته المحتبرية بالتكيف والقاء على قيد الحياة؟ إن رواية القوة الخفية من جهة أخرى بوضوح هي رواية من علم النفس التجريبي إن مخلوقات الكواكب الأخرى التي تبلم (تبلع الأجسام العريبة والبكتريا وتقضي عليها) مجموعات بشرية وحيوانات، تتيح لروزني أن يشت نتائج حياة جماعية اصطاعية: «التجميع le groupisme»⁽¹⁾

التجربة الخيالية لحدود العلم

هل من المبالغ فيه القول إن برنامج المعجاني - العلمي الذي سيحدّده موريس رونار Maurice Renard في بداية القرن العشرين هو كما برمجه كلود برنار؟ لقد تَطَهَّرَ شروط كويّة أخرى بالضرورة عالماً آخر... ولكن مهما كانت تنويعات الطواهر غير المحدودة التي تتصوّرها على الأرض، ومهما وصعنا بالعقل تصوّر كلّ الشروط الكويّة التي يمكن لمحيطنا أن تبتدعها، فإننا مجبرون دائماً على القبول بأنّ كلّ ذلك سيحدث حسب قوانين الفيزياء والكيمياء وعلم النفس، الموجودة بلا علمنا منذ الأزل على أية حال، لقد حدّد موريس رونار وأوضح جنس المعجاني - العلمي طبقاً لهذا المسدأ العقلاني، وبالاكتفاء بالتفسير خيالياً لبعض هذه الشروط الكويّة وحسب البرنامج الذي حدّده كلود برنار، يرشّح موريس رونار نفسه إنّا بأن يكون مبدع الطواهر. فهو يكتب: «نلامس رواية المعجاني - العلمي قضايا فلسفية عديدة، وتجد أساليب المطلق التجريبي [...] إذاً، في بحثها، التطبيق الأكثر فعالية في الوقت نفسه كشهادة لا تجرح لضرورتها ولقيمتها»⁽²⁾.

(1) الآثار الصادرة للمعلية تظهر اتجاهات غرضوية لمؤلف وحسب. تجاه بعض أشكال التجميعية collectivisme.

(2) موريس رونار، «من المعجاني - العلمي وما فعله في دكاء القنم» [Le spectateur, No 6, 10 octobre 1909] في روايات وقصص غرائبية.

ويشت مورييس روبر أن نوعاً حديداً ظهر مع ولر Wells ودورين Derennes (رواية سكّان القطب le peuple du pole) وهو نفسه (رواية الدكتور ليرن le docteur Lerne). وسوف يضيف روبري في مقالات أخرى ويستبعد جول فيرن⁽¹⁾ من ملوّته. بيد أن التقنية هي التي تهّم رونار أكثر من البدايات. ومع ذلك فإنه يستتج مبادئ النوع من تحليل لهذه النصوص الحديثة (الهيكل العظمي لما سمّاه باستعارة قويّة جداً من زولا، التشريح الحيّ للجنس la vivsection du genre).

إنّ مجال العجائبي - العلمي هو المجهول (العجائبي)، وطريقة الاستقصاء علميّة. سوف نتصرّف تماماً كما يفعل العالم الذي يواجه مشكلات المجهول: سوف نطّوq أساليب البحث العلميّ على المجهول وعلى المشكوك فيه. ولكن حينئذ، بماذا ستختلف حلولنا الخياليّة⁽²⁾ عن الحلول الحقيقيّة للعلم؟ بمبارة أخرى، بما أننا نعلم بفطنة عدم القيام باكتشافات حقيقية، فماذا يميز الاستدلال في العجائبي - العلميّ عن الاستدلال العلميّ؟ إنها المقنعة الاختيارية، في سلسلة الاقتراحات، لعنصر أو عنّة عناصر فاسدة، من شأنها أن تحدّد فيما بعد ظهور الكائن أو المادّة، أو الحادثة العجائبيّة (العجائبي يعني: ما يبدو لنا عجائبيّاً حالياً).

المقصود هو تعريف قانون طبيعيّ واحد وترك كلّ القوانين الأخرى سليمة. رواية العجائبي - العلميّ تستند دائماً إلى سفسطة، وفي الغالبه يكفي أن توضع معالطة منطقية واحدة في بداية العمل الأدبيّ، فيكفي انحراف أولي [. أ.] من نقطة الضعف هذه، وهذا الرابط الوهمي بين عالم اليقين وعالم التخمين، ستكون أيضاً دراسة - مشيرة للاهتمام مثل الحيل التي يستعملها الكتاب من أجل إخفائه.

تحويل أولي... هاهو التحوّل الجديد من الاضطراب عند كلود برنار: إشارة أساسية للمحتبر الذي يبرر ظاهرة لا تصادف في الطبيعة ولكن أدركنا حينئذ، خلافاً لزولا، أنّ رونار لم يتظاهر بتقديم التجربة الروائيّة من أجل أن تكون مدبلة عن تجربة علميّة حقيقية (نحن ندرك بفطنة عدم القيام باكتشافات حقيقية)، إذا كانت هذه تشبه تلك، فليس ذلك بهدف

-
- (1) بحسب مورييس روبر، لكي يكون الجنس نعيًا، يجب ألا يوضع في خدمة الهجاء (سويقت)، ولا اليوتوبيا (سيرانو دو برجوراك)، ولا الهرق (حول)، ولا الميتافيزيقا (فلاماريون). ويقول أن يصوّر إدغار بو مسبقاً جنس المجائبي - العلمي مع الحقيقة حول حالة مستر فالديمار وذكريانت ممسّر أوغست بلدو، وكذلك فولييه دو ليسل - اندم مع حواء المعيلة وستفس مع دكتور جيكل ومستر هايد.
- (2) لنؤكد على هذا المقطع من تعريف الفيرياء الخياليّة la pataphysique العريضة على قلب الفرد جاري Alfred Jarry، علم الحلول المتحيلة.

استبدالها أو تقديم المعونة في الظروف الصعبة والخطرة؛ بل الهدف هو شيء آخر تماماً، وهذه هي المساهمة الأساسية لرونار الذي توصل إلى خلق فرضية القصة الغرائبية، والرواية الطبيعية وخصومها المضادين للمذهب المادي. التجربة، بما أنها كذلك، تقوم على القارئ وعلى ملكة محدّدة جداً لهذا القارئ: هي ذكاء التطوّر. إن الغاية من التجربة الروائية هي تغيير هذا الذكاء بتغيير وجهة النظر المأخوذة حول العلم. المقصود من ذلك هو تجاوز مبدأ نفمي محض ومركزي بشري anthropocentrique للتقدّم العلمي، أي المبدأ الوضعي للقرن التاسع عشر (وهذا هو مبدأ كلود برنار وإميل رولا).

كما كتب موريس رونار: «إن تأثير رواية العجائبي - العلمي في مفهوم التقدّم كبير جداً. بقوة مقنعة عائدة إلى العقل، ربما تكشف لنا بفضاطة كلّ ما يخشاه لنا المجهول، وما هو مشكوك فيه. كلّ ما يمكن أن يأتي من بشع وفطيع على أساس ما هو غير مفتر، تكون العلوم قادرة على اكتشافه، وذلك بالغوص وراء هذه الابتكارات المعجزة التي تظهر منها كلّ النتائج، جانباً، كلّ الآثار غير المتوقّعة والممكنة لهذه الابتكارات نفسها [...] أخيراً، بواسطتها، كلّ الهول في المجهول يبدو لنا بقوة مرعة. يكشف لنا المدى غير القابل للاستكشاف خارج رفاهيتنا الراهنة؛ إنه يخلّص، من دون شفقة، فكرة العلم من كلّ بية سيئة للتدجين، وكلّ شعور بمركبية الإنسان Anthropocentrisme يحطّم عاداتنا ويقلّصنا إلى وجهات نظر أخرى، خارجة عنّا»⁽¹⁾.

وبناء عليه؛ فإذا كان الخيال العلمي في المستقبل يتظاهر بتوسيع دائرة ما يمكن تجريبيه، ليس من أجل تسريع اكتساب معرفة ووسائل الشاط التي تجعل هذه المعرفة (المراقبة والصحيحة بالتجربة) ممكنة ولكن، على العكس، لمواجهة الأسوأ. الأسوأ كونه البروز الحقيقي للطواهر المتوقّعة أو الاكتساب الحقيقي للوسائل من أجل السيطرة عليها؛ المقصود هو الاستكشاف منهجياً للنتائج المشؤومة لاستخدام هذه الوسائل الجديدة للنشاط أو على العكس، النتائج المحتومة للاستحالة الكاملة لمراقبة طواهر، وصولها (عرضي أو سببي الإنسان) معطى وكأنه غير قابل للانعكاس تجربة حدود العقل، إذاً كما هي الحال في ما هو خيالي؟ شيء ما يشبهه. تجربة حدود العلم التجريبي، كما عرفه أصحاب الفلسفة الوضعيّة في القرن التاسع عشر. ■

(1) Maurice Renard, op, cit, 212

قصص أكيال العلمى وثورة الاتصال

فيليب برىتون

تأليف: إلهاس حسن

يرى فيليب برىتون⁽¹⁾ أن القرن التاسع عشر قد عزّر نمط الإنسان المسير من الداخل، أي من غرائزه، وهو الإنسان الماعل، وقد أعد نيشة والدرويسية الاجتماعية لظهور هذا الإنسان. فهذا النمط هو الذي كان وراء الحروب التي قامت في القرن العشرين. وعلى ذلك يرى أن مجموعة العلماء الذين كانوا وراء ثورة الاتصالات التي حصلت بعيد الحرب العالمية الثانية، عملوا على تكريس نمط جديد من الإنسان، هو الإنسان المسير من الخارج، أي الإنسان المنفعل، أو الإنسى الاتصالي، الذي يتصف بتعامله مع المعلومة في أجواء مغلقة يقل فيها الاحتكاك ويكثر الاتصال، فتتحقق بالتالي يونويا الاتصال، أي المجتمع الخالي من الصراعات والحروب. ويرى أن الخيال العلمى قد روج لهذا النموذج وقدم صورة لمجتمعه، وهذا ما تظهره الفقرتان التاليتان:

الإنسى الاتصالي، كائن من دون جوانية

منذ القرن التاسع عشر وحتى التشكيك بالقيم، الذي يتصف به النصف الثاني من القرن العشرين، كانت الصورة المركزية التي تتيح التفكير بالإنسان تقوم على مدار الجوانية كان الإنسان كائناً، خلافاً لكائنات الخلق الأخرى كافة، مزوداً «بجوا»، بحيز خاص موقعه غير محدد، لكن محتواه كان يحدد الشخصية.

(1) يونويا الاتصال: أسطورة القرية الكونية، ترجمة الدكتور إلهاس حسن، دار 0021 دمشق. 2008

الإنسان في النزعة الإنسانية الكلاسيكية هو إنسان «مسيّر من جوا» تأتي من هذا التصور تعابير مثل «عمق المشاعر» أو «غنى الحياة الداخلية». وسيساهم فرويد Freud من خلال «اكتشافه» لللاشعور، في تعديده هذا التصور عن الكائن الإنساني «كمتحرك من الداخل». وتتعلق القوة التي أصفها فرويد إلى هذا المجاز دون شك بما أحده من الثقافة العلمية المنشربة بالكامل حينئذ (باراديغم) الطاقة. ومندند بلع اللاشعور قمة التوفيقية، على غرار جميع المفاهيم الكرى التي تتوصل إلى وضع قدم في الآداب القديمة؛ وقدم أخرى في الثقافة العلمية. وكما تشير عن حق عالمة النفس الأمريكية شيري تركل⁽¹⁾، سواء أقرأنا فرويد أم لا، أو عرفنا بوحود نظرياته أم لم نعرف، فليس لذلك أهمية. إن اللاشعور، ذلك المصاء الداخلي المتعذر فهمه جزئياً، لكنه مع ذلك مصدر كل طاقة كبيرة، وهو جزء من الثقافة كمجاز مركزي، من أجل أن يتلدى ما هو عليه الكائن الإنساني. وتقدم اليوتوبيا الحديثة بالفعل مجازاً بديلاً للإنسان «المسيّر من جوا»: إنه «الإنسان الحديد»، الإنسان الحديث، الذي هو في البداية «كائن اتصالي». جواتيته موجودة بكاملها في الخارج. الرسائل التي يتلقاها لا تأتيه من جواتية أسطورية، إنما من «محيطه». إنه لا يفعل، إنه يفعل، لا يفعل تجاه فعل، إنه «يفعل تجاه رد فعل» (بهذا الشكل يعرف جورج باتسن الرابط الاجتماعي).

وسينش أحد المشيرين بالحدث، جول فيرن Jules Verne إضافة إلى ذلك تقلقل هذا المجاز في عمل مذهل بخصوص التخيل في القرن التاسع عشر، هو «رحلة إلى مركز الأرض» Voyage au centre de la terre. نتذكر في قصة الخيال العلمي هذه أن ساطن هذا الكوكب الأرضي، مكان حاص بالكامل، وفي الوقت نفسه لا يحلو من تأثير على سطح الأشياء، ينحلي عموصه أمام تقدم معثة تعميها الصفة العلمية لدوافعها من كل رجوع إلى احترام للقيم و«الحياة الداخلية». والبارر في هذه الحالة أن المكتشفين هسا قد وجدوا أن الداخل مثل الخارج: ففي الأعماق تحت الأرض الأكثر عمقاً التي تؤدي إلى مركز الأرض، لا نجد في النهاية إلا بحيرات وبحاراً وعواصف وحيوانات، باحتصار جميع المقومات المحيطة بالحياة البشرية، لكن فقط على شكل نسخة أكثر قلداً. الداخل، وهو يفقد غموضه، أصبح «في الخارج» لعبة محازية جديدة تسي مذنند حول شبكة دلالات حيث

(1) Sherry TURKLE, Les Enfants de l'ordinateur, Denoël, Paris, 1986

مستضي قيمة مترايدة على الصورة والشكل والمظهر، وحيث تستخدم بشكل خاص المصطلحات نفسها في وصف ما يحدث في الإنسان وفي تصرفاته الخارجية. والأمر العريبه وفي الوقت نفسه الدور المفصلي، عند مؤلف مثل غاستون باشلار، يتعلق دون شك، ومن وجهة النظر هذه، بأنه يجسد في متن كتاب واحد وجهتي نظر متعارضتين جذرياً حول مسألة الجوانب تلك. فهو يرى أن الصورة التي نشكلها لأنفسنا عن الواقع هي، من جهة (ضمن كتابه العلمي)، انعكاس للواقع الخارجي. لكن بالنسبة لباشلار الآخر الذي يكلمنا رغم ذلك عن الواقع نفسه، فإن هذه الصورة هي في البداية صورة متخيلة، تصعيد sublimation الأنماط الأصلية archetype (أو الملامح) بدل النتائج الواقعية⁽¹⁾، إن إنجاز باشلار الذي كتب هذا النص بعيد الحرب، يشكل إحدى علامات الانتقال التي تقوم فيها الثقافة بتحويل التمثيل الذي تحمله عن الإنسان.

والإنسان الجديد الذي يخرج من أنقاض منتصف القرن العشرين هو، من باب الأطروحة المصادقة، إنسان ميسر من بره. إنه يحصل على طاقته وعلى مادته الحية ليس من خصاله الداخلية الآتية من أعماقه هو، إنما من قدرته، كفرد موصول أو تناس مع أنظمة اتصال واسعة، على تجميع المعلومة ومعالجتها وتحليلها؛ تلك المعلومة التي يحتاج إليها كي يعيش.

وكونه لم يعد ميسراً من جوا ولم يعد يبحث عن مشروعية الفعل أو القرار من خلال توافقه مع حلس داخلي أو مع تناعم داخلي، فإن البحث عن القيم سينتجه نحو الخارج، نحو أنماط من الاتصال ومن السلوك التي هي إلى حد كبير بوصلات، نقاط علام للتوجه ضمن العالم. إن دور الميديا مصمم هكذا بشكل أجوف، مثل الآلة الأساسية التي تسمح للإنسان أن يتفعل بشكل يتناسب مع ردود الفعل المحيطة به. وإن إلغاء الجوانب في تمظهرات الإنسان يشكل إذن الحجر العقدة أو الركيزة التي يستند إليها الاتصال الحديث.

تبسيط العلوم وخیال قصص الخيال العلمي

يلعب أدب تبسيط العلوم كذلك دوراً كبيراً في نشر نظرات كبرى عن الإنسان والمجتمع الذي أسرف روبرت فاير وعلماء السيرياتية بالثناء عليه، تحت عنوان يوتوبيا جديدة. وفي الحقيقة تشكل السيرياتية بالنسبة لدينا تبسيط العلوم مادة ثمينة، لأنها تبني

(1) Gaston BACHELARD, La Terre et les rêveries de la volonté; Librairie José Corti, Paris, 1948, p.4.

حاضنة بالطبيعة لقانون الجنس loi du genre: وتنجز علماً موحداً شاملاً يهتم إضافة إلى ذلك بتطبيقاته مباشرة. والتبسيط العلمي، على غرار السبيريائية، يمزج دوماً بين الوقائع وتعميمها، لكن بقوة أشد. وهكذا كان أدب التبسيط مصححاً مدلهلاً للاتصال، ليس كمجموعة وقائع علمية، إنما كقيمة ذات أهمية شمولية⁽¹⁾. لقد نشر التبسيط بهذا الشكل قيمة «الكل-اتصال».

ومن جهة سيلعب أدب الخيال العلمي دوراً جوهرياً من أجل الإعلاء من شأن الاتصال كقيمة مكتوبة «للحدثانية». وستكون مخطئين في الحقيقة لو رأينا في هذا الأدب حنساً هامشياً وليس له تأثير كبير على تطور المجتمع صحيح أن الأعمال العائدة لهذا الجنس غالباً ما كانت مكتوبة بشكل سيء، عدا عن أنها ترحمت بشكل سيء أيضاً. إضافة إلى أن قسماً لا بأس به من المنتجات في هذا الميدان مسيئة النوعية إنما الخيال العلمي «الهام» لم يكن دوره الحاسم قليلاً في بناء الأساطير الكبرى المؤسسة لحدثاتنا، وذلك منذ عقد الأربعينيات من القرن العشرين (طبعاً باستثناء الكتب الطليعية لجول فيرن Jules Verne) يمارس تأثيره تحت شكلين. تقوم كتابات الخيال العلمي، بصفتها بصفة خاصة حاملاً لأفكار، بتغذية الثقافة والخيال الاجتماعي وهناك طريق آخر، معروف قليلاً، للسلطة التي يمارسها على الكون الأصغر للمهندسين وللمبدعين، وخاصة في مجال التكنولوجيات الحديثة⁽²⁾. إن عالم المعنى وأيضاً التمثيلات الاجتماعية التي شكلها مبدعو الأدوات التقنية المحتشدة في حياتنا اليومية، قد تغدت بشكل واسع من التيمات الكبرى للخيال العلمي. وعلى غرار تبسيط العلوم فإن الخيال العلمي مازج كبير للوقائع ولمنحاهما التطبيقي المحتمل. وما هو إلا تحقق ملموس لما سيكون عليه مجتمع تحتل فيه تقنيات الاتصال مكاناً مركزياً هناك بالتحديد ثلاثة كتاب لعبوا دوراً كبيراً في بناء مخيال الحدثانية، هم جون كامبل وإسحق عظيموف وفيليب ديك.

(1) من بين أمثلة كثيرة تذكر، نبحا للعقود، كتابي بيير دو لاتيل Pierre DE LATIL، التفكير الصناعي، مقدمة في السبيريائية. منشورات غليمار، باريس، 1953؛ وملف حول السبيريائية، منشورات جامعة مارابو 1968 Marabout U، ثم لميلتون روثمان Milton A ROTHMAN الثورة السبيريائية فلاماريون، باريس 1972؛ ثم لألبير دوكروك Albert DUCROCQ نحو مجتمع اتصالي، أثيت، باريس، 1981

(2) راجع بصدد هذه النقطة. Philippe BRETON, La tribu informatique, op. cit.

كان جون كامبل، وحتى قبل اختراع الحاسوب، واحداً من رواد تيمة الذكاء الصناعي لقد تخيل منذ عام 1935 آلة ذكية تتسلم السلطة وتودي بالإنسانية إلى «الحالة الهمجية البدائية». هذا الإحراج للتقية يستحق كامل الانتباه لأنه، مرة أخرى، يتعلق الأمر بالرباط الاجتماعي، وبالطريقة التي يمكن للآلات أن تسهم بها في تحسين هذا الرباط. كان كامبل بحسب آرثر كلارك (الذي قدم فكرة تيمة فيلم 2001، أوديسا الفضاء) على اتصال منتظم مع نوربيرت فاير⁽¹⁾ في MIT بالطبع لم تكن الفكرة جديدة بالكامل، إنما بدأت تحدث صدًى خاصاً في الثلاثينيات والأربعينيات خصوصاً، وأنها لم تعد تعتمد بالكامل على الخيال العلمي، لأنها بدأت باكتساب مصداقية علمية. لقد تأثر «عالم المعلوماتية» الأولان، آلان تورنغ وجون فون نيومان، بعمق ومنذ أواخر سنوات الثلاثينيات بتيمة «الدماغ الصناعي» هذه.

أما المؤلف الذي وضع يوتوبيا الاتصال بشكلها الأكثر مباشرة والأكثر تأثيراً فهو على الأرجح إسحق عظيموف، فقد كان في آن واحد مؤلفاً للخيال العلمي ومبسّطاً للعلوم ذا مكانة خاصة. وتحتل أعمال عظيموف مكاناً في حق الملكية، الذي شأ في الخمسينيات، لما يطلق عليه جاك غوامار «الخيال العلمي الاجتماعي»⁽²⁾. وكان هاجس المؤلفين المتجمعين حول هذا التيار، وخاصة فريق المجلة الأمريكية أستاوندينغ⁽³⁾ الذي يصم عدة رجال علم، هو المحافظة بأي ثمن على التفاؤل بالعلم في سياق أدى فيه تدمير هيروشيما إلى هز الناس بعمق. وتبعاً لغوامار، كان هؤلاء المؤلفون يسعون للترويح لعلم «يخلص الإنسان من الألم».

ولا بد لأدب الخيال العلمي الاجتماعي، بصفته جساً أدبياً جديداً، من أن يسمح بتحليل النقاط التطبيقية الممكنة للنتائج العلمية الراهنة أو المستقبلية، والكل صمن منظور متعائل. وهكذا فإن عظيموف، المؤلف الذؤوب لأكثر من خمسمئة مطبوعة، تفصي وبإحاطة كل

(1) Arthur C. CLARKE, «Ordinateur et cybernétique», in Encyclopédie visuelle de la science-fiction, sous la direction de Brian ASH, Albin Michel, Paris

(2) Jacques GOIMARD, «L'aventure intellectuelle de la science-fiction classique», Quaderni, n° 5, 1988.

(3) مجلة متخصصة Astounding بقصص الخيال العلمي كانت تصدر خلال الثلاثينيات والأربعينيات،

وتولى كامبل تحريرها لفترة. مترجم

الحالات التي لن يتوانى تقدم العلوم في المستقبل عن تحريضها، لقد اشتهر بالتحديد «القوانين الثلاثة للروبوت» الشهيرة، التي هي شكل لنظام الواجبات déontologique التي ينبغي على المخترعين أن يزودوا بها الآلات الذكية التي يبتكرونها، من أجل التنظيم الأفضل للاتصالات بين البشر والروبوتات.

من هذا المنظور، كان بإمكان رواية عظيموف في مواجهة نيران الشمس⁽¹⁾ التي ظهرت للمرة الأولى عام 1957، أن تدعي، رغم مظاهرها المتواضعة، أنها واحدة من المرايا التي تمكس ميولاً الراهنة، وأنها واحدة من الأشكال المطية prototypes التي تصف أسطورة الاتصال الحديث⁽²⁾. ولم تكن صياغة الكتاب جيدة، لكن فائدته، كما نظن، لا تكمن في صمته الأدبية وكسب بارز في هذا الجنس، يعمم الكاتب بمهارة واحداً من الميول الموجودة بصورة خفية في المجتمع المعاصر، ويتضخمه يصنع منه سمة من السمات المعطى لمجتمع المستقبل الذي يصمه لنا.

وفائدة كتاب عظيموف ثلاثية: أولاً يقع استباقه، رغم الصمة الإقصية [العربية] exotique للرواية، موقعاً صحيحاً، وخاصة من وجهة نظر الأوصاف التي يعرضها علينا لتكنولوجيا الاتصال في الحياة اليومية؛ ثانياً يصف شكل ملائم بعض التبدلات المعاصرة، وهي قيد الحصول في طبيعة الرباط الاجتماعي، وأخيراً يلمس التفكير حول المشاكل اليومية التي يطرحها الحضور المتزايد يومياً للآلات، وشكل عام للتقية في محيطنا. وقبل طرح هذه النقاط، ربما من المفيد أن نصف شكل سريع بعض خصائص المجتمع الذي تخيله عظيموف من أجلنا.

الخيال العلمي والرباط الاجتماعي

التيمة الظاهرة لقصة في مواجهة نيران الشمس، بسيطة، بل وساذجة. فرد من الأرض مكلف بالاستثمار في كوكب ما، تختلف فيه طريقة الحياة بشكل ملحوظ عن مثيلتها في الأرض. ومن أجل ذلك يشكل فريقاً مع روبوت صار ينظر إليه كإنسان. وهو مكلف أيضاً

(1) Isaac ASIMOV, Face aux feux du soleil, J'ai lu, Paris, 1970.

العنوان هو للترجمة الفرنسية، ولعل المقصود هي قصة «The Naked Sun» التي صدرت عام 1957. مترجم

(2) طبع تحليل لهذا العمل في مقال بعنوان «عودة صوب المستقبل». مطبوعات أوترمن، سلسلة العلوم في المجتمع. عدد 3، 1992.

بمهمة تتضمن، بالنسبة لمن أرسلوه، إنجاز تحليل النمط الاجتماعي للمجتمع الذي أتى كي يتدخل فيه. هذا البروتوكول متوافق تماماً مع منطلق عظيموف الذي يعتبر القصر الواقعي في العمق مجرد ذريعة من أجل الوصف المتعمق لنوافع الحياة في مجتمع مختلف عن مجتمعنا.

يصف لنا عظيموف مجتمعين متمايزين (الأرض وكوكب خارجي اسمه سولاريا Solaria) يمثلان تطورين ممكنين لعالمنا الحالي. الناس على الأرض مكندسون في مدن ضخمة جداً بحيث لم يعودوا على تماس كبير مع الطبيعة. فرؤية فضاء واسع أو حتى مجرد مواجهة الهواء الطلق، يحرض عندهم إحساساً بدولر لا يحتمل، يبدو أنه قد أصبح من الآن فصاعداً جزءاً من الطبيعة الإنسانية لكثرة ما تم استبطانه في دخلتهم. الآلات قليلة في هذا الكون، حيث ما هو إنساني يملأ كامل الفضاء، وحيث إيجار السيوت الموجودة في مركز العمارة الكبيرة، رغم أنها مغلقة، أغلى بكثير من المساكن ذات النوافذ التي تطل على الخارج، وهذه علامة تدل على الخوف من المحيط الخارجي.

هذا التمثل للحياة على الأرض يفيد هنا، بالنسبة لعظيموف، بتقييم تبعته المفضلة، المجتمع الذي يعيش في سولاريا المقصود هو عالم يعيش فيه الناس، بأعداد قليلة، محاطين بالعديد من الروبوتات التي تساعدهم في أقل المهمات، والتي تمثل أيضاً شركاء، يملك كل فرد متعة الاتصال بها في ذلك الكوكب يعيش كل فرد وحيداً - لا توجد مدينة بل توجد أملاك معزولة - والاتقاء الجسدي، الذي يعتبر محرماً، لم يعد محتملاً (يقوم الأطباء مثلاً بإجراء معايناتهم عن بعد بواسطة ميديا بينية).

ومقابل هذا التباعد الجسدي الدائم تكون الالتقاءات التي تتواسطها الميديا شائعة، وذلك بعصل نظام اتصال معقد من نمط ثلاثي الأبعاد يمكن مثلاً للواحد أن يتناول الطعام أمام محدثه، أي أمام صورة افتراضية تشتمل على الشخص وعلى محيطه المباشر (العرفة التي يوجد بها). ثم إن الظهور من دون ثياب أو معري كامل أمام الجليس لا يبعثه ومن باب الغرابة، على أي حرج، لأن الأمر لا يتعلق إلا بصورة.

مساهمة عظيموف من وجهة النظر هذه أساسية: إن أعماله هي مقداراً من الأسئلة حول طبيعة الرابط الاجتماعي في مجتمع معطي، وحول الإجابات التي تسمح التقنيات بتقديمها تجاه التهديد الذي يترتب به. المجتمع الأسطوري، الذي باعد الأفراد بعضهم عن البعض الآخر جسدياً، مجتمع لا يعرف القتل. نههم بشكل أفضل أن عظيموف يعرض علينا في

الخلفية مجتمعاً مهتداً بالفائض السكاني، الذي يفيد في الإشارة هنا إلى تيمة التقارب الجسدي. وهكذا يأتي الاتصال لبؤسس حلاً لما يمكن تسميته، باختصار «التجاور القسري القتال». يمكن أن يختصر هذا الحل بصيغة واحدة الكائنات في مجتمع الاتصال قليلو الالتقاء وكثيرو الاتصال. وبهذا فهم ينجزون بنجاح المثال البيوتوبي.

فيليب ديك كاتب كبير آخر في الخيال العلمي، وقد كان دائم التساؤل حول وضع الرباط الاجتماعي وطبيعته. وهو ينتمي إلى العائلة الكبيرة التي يمكن أن نسميها علماء اجتماع المستقبل⁽¹⁾. بالنسبة للفايد لو بريتون كان فيليب ديك «مهرب contrabandier التحليل الاجتماعي». لكن في حين أن عظيموف حاول تشجيع نظرة إيجابية عن المجتمع، كان ديك بمثابة لاقط واضح وفائق الحساسية لانفكاك الرباط الاجتماعي ولزيادة الأترويا. يقول لنا لو بريتون أن «كتابه تبدو وقد تم قضمها من قبل أترويا متوحشة، وأكل نهم مفاجئ للمعنى⁽¹⁾». الإنسان الحديث هو أيضاً أنسي اتصالي، إنسان من دون جوتية، إنه هو الذي يستطيع القول عن الناس الآخرين، على عرل هذه الشخصية في كتاب بليد رنر Blade Runner⁽²⁾: «كان يشمر بهم، الآخرين، وكان يدمج في نفسه تمنة أفكارهم، وكان يسمع في دعاغه ضجيج فرديتهم⁽³⁾».

يمثل عظيموف وديك إذن وجهين متكاملين للنظرة إياها عن الحدائنة، يحاول الأول أن ينسق أخلاقياً التبدلات القادمة في الرباط الاجتماعي، في حين أن الثاني يضع، بالمقابل، الاختلاط الذي ينشأ في المجتمع الحديث بين الحي والصنعي. ■

(1) David LE BRETON, «Philip K. Dick, un contrebandier de la science-fiction», Esprit, n° 10, Octobre 1988, p. 84.

(2) من قصص الخيال العلمي لفيليب ديك، أخرج كليم صور متحركة عام 1982، تسمى الشرطة فوب Blade runner. مترجم

(3) Philip K. Dick, Blade Runner, J'aill u, 1985, p. 28.

جـ- الشعر

تأليف: خليل الموسى

تأليف: معين رومية

كلود بوري مرّاش

عدد من الشعراء

شاعر بالفرنسية من سورية

مختارات من الشعر البيئي



شاعر بالفرنسية من سورية

كلود نوري مراش

تقديم وترجمة: د. خليل الموسى

وقعت بين يديّ منذ سنتين تقريباً مجموعة شعرية فرنسية من معروضات الرصيف بعنوان «وحوه منسية Visages de L'oubli» لشاعر من أسرة المراش حلبية الأصل يدعى «كلود نوري مراش Claude noury marra che»، وأنا أدرك ما لهذه الأسرة الحلبية من جهود كبيرة في النهضة العربية؛ وهي كأسرة اليازجي وأسرة البساتنة والمعالفة وسواهم في هذا المجال، فظننت أولاً أنه أخ لفرنسيس فتح الله المراش وماريانا، ثم احتفظت بالمجموعة على أمل الاستفار عنه وعن زمن ولادته من المقرّبين من هذه الأسرة، فلما كان عام 2008 مخصصاً لدمشق عاصمة الثقافة العربية كان لا بدّ من العودة إلى المجموعة، فسألت بعض المقرّبين والعارفين من حلب عن الرجل، ولكنني لم أجد جواباً شافياً كافياً سوى أن اسم أسرته يشير إليه، فاكثفت بما قدّمه السيد فيليب ماس «Philippe Mas» للمجموعة، وأشار إلى أنه شاعر من سورية، كما ذكر معه الشاعر فرح الله حايك «Farjallah Haik»، فاطمأن قلبي وارتأيت أن أكتفي بذلك.

تقع المجموعة في ثمانين صفحة من القطع الصغير، وهي صادرة عن منشورات «المطبوعات العامة» «Les presses universelles»، وقصائدها في ثلاثة أقسام: «آمال» «Espoirs»، و«إعصار» «Tourmente»، و«تخييلات» «Fantaisies»، وقد اخترنا منها هذه القصائد:

1 - على الرمل

خَطَطْتُ اسْمَكَ عَلَى الرَّمْلِ
كَتَبْتُ اسْمَكَ فِي الرِّيحِ
حَبَكْتُ اسْمَكَ طَوِيلًا
كَرَرْتُ اسْمَكَ الشَّهِيَّ
صَرَخْتُ بِاسْمِكَ فِي السَّوْلِ
قَرَأْتُ اسْمَكَ فِي الزَّمَنِ
لِيَرْسَخَا فِي الذَّاكِرَةِ...
لَكِنْ حِينَ هَبَّتِ الْعَاصِفَةُ الْهَوَجَاءِ
أَسْمَايَ أَلْسَكِيذَانِ الْبَائِدَانِ
أَخْتَفِيَا مِنْ فَوْقِ الرَّمْلِ..
قَدْ أَمْتَزَجَ اسْمُكَ بِدَمِي
لَكِنْ حَزَنِي لَا عِزَاءَ لَهُ
لِكِتَابَتِهِ عَلَى الرَّمْلِ. (ص 15)

2 - منذ كذا من السنوات

مَنْذُ كَذَا مِنْ السَّنَوَاتِ
وَأَنْتَ حُبِّي
مَنْذُ كَذَا مِنْ السَّنَوَاتِ
وَيَوْمًا بَعْدَ يَوْمٍ
أَحْبُكَ وَأَنْتَظَرُكَ
أَيُّهَا الْقَلْبُ الْخَفُوقُ.
مَنْذُ كَذَا مِنْ السَّنَوَاتِ
لَمْ أَشَاهِدْكَ فِيهَا
مَنْذُ كَذَا مِنْ السَّنَوَاتِ
وَصَوْتُكَ عَائِبٌ

دربُ صليبي
انشغالي بك.
منذ كذا من السنوات
حين كُنّا نذهبُ
في نزهاتنا
متحدثاً العادات،
أراك دائماً
حين انقضاء النهار.
شهوئك املناججةُ
عيناك الزرقاوان اللتان أحبُّ
ونهداك املتلتان
جسدانا المستريحان
بعد قبلي
أو لو تعلمين
مقدار حبي
فقد حلمتُ بك
في الليالي والنهارات
اضمُّ في اطنامِ
جسدك الذي يُعَذِّبني
سأعرف ثانية
بين ألف امرأة
عندما ساعود
صوتك العذب والمادي
لازورّد عينيك
وشعرك الأشقر.
سوف أرى جسدك

الفاضح بعد الغياب
لا شيء يستطيع عندها
أن يُكدّر الساعة الشديدة
أوه يا لحظتي الرائعة
أحبك وانتظرك
منذ كذا من السنوات (ص 19 - 21).

3. أمل

هل تتذكرين يا حبيبتي أيضاً
رقصات التانغو التي رقصناها؟
وقد أحسستُ بتفتح في نفسي
وسعادة أحلم بها أيضاً.
بثوبك الملون بشقائق النعمان
شعرك الناعم الخفيف
يمنح منظرًا فاترًا
لعينيك العميقتين في السيادة
كان شعرك يمسّ وجهك
وعندما كان يخفق قلبي بقوة
كانت عيوننا في تفاهم بارع
تتحدان بلا صوت، بلا لغة.
قرأتُ في كَفْلك هذا المساء
سطوراً من حظك
لكنني قد قرأت أيضاً
في عينيك العميقتين في الغروب
قليلاً من الأمل (ص 23)

4 - رسومات وزخارف

أولا لو كنتُ أعرف أن أرسِمَ
على شفتيكِ المَخمَليتينِ
لكنتُ ثَبَتُ من دون خوف
كلَّ البريق من حُبِّي.
لو كنتُ فناناً مثلكِ
في سمفونية الألوان
لطاردت هذه الكآبة
لكي لا تبقي إلا سعادة.
سأرسِمُ لكِ لوحةً طبق الأصل
وستبقى خالدة
ستبقى وحدها النموذج
وستُنسَى من صَنَعِها
على اللوحة، في وردة شاحبة،
سيكون جسّدك العاري وامنأ
مكتسباً بشالٍ شفاف
وعينك بلون الباقوت
سوف أجدُ فروقاً خفيفةً
ظلالاً لطيفةً وقيماً
شمساً وأضواءً
وألواناً لطراوة نادرة
سأكونُ من الصلصالِ
وجوداً سأنفخُ فيه الحياة
لحُبِّي الذي سأبتدعه
وستكونين أنتِ، حبيبتي. (ص 27 - 28)

5. وا أسفاه... هذا أفضل

قد مضى الوقت
وانتهى شهر أب
لم يبق شيء من أيام السبت
وا أسفاه
لم يرن الهاتف قط
فوداعاً أبهما الأكاذيب المجانية
هذا أفضل
كل الماضي
قد مات
وانتهت المواعيد أيضاً
وا أسفاه
انتهى الحب
مسكنة يا أيامي القديمة
انتهى اللازورد من عينيك الزرقاوين الواسعتين
هذا أفضل
مضى الوقت
والكل انتهى
هوذا النسيان
الذي يشد
يبقى دون شك
الأمل... أنا أشك في ذلك
يبقى الله
وا أسفاه... هذا أفضل. (ص 37 - 38).

6. واعديني

واعديني إذا يا قلبي، واعديني يا نغمي
واعديني يا سعادتي، السعادة التي أمثلتها،
لم أستطع أن أتحمّل هذا الوجع الجائر
إنه أكثر إيلاماً، فلا أرغبُ بالحب
السماء مظلمة والنهارات ممّلة بالنسبة إليّ
الشمس والأزاهير فقدت رونقها
والكلُّ يبدو موحشاً كمساءات الخريف
فقد فقدتُ بشاشتي وهدوئي.
عيناّي لا تريانِ سواك وتريانك أيضاً جميلة
أكاد أنسى أن أعلم أيضاً
استمعني إليّ يا حُبّي، استمعني إليّ يا مجنونتي،
أيّ كم هو مقلقُ الحبّ في العذاب.
لكن حافظي على حُبّك، واعديني إليّ صوابي
أعديني إليّ بهجتي السابقة، أعديني إليّ سعادتي
أريدُ أن أنساك، وأريدُ أن تدفني معاناتي
فاستعدي حُبّك وأعدي إليّ قلبي. (ص 39).

7. أغنيات

عندما ستطويني السنوات
تحت عبثها بفضافة
سأحلم بلبنان
في بيتٍ ريفيّ منسيّ.
بعيداً عن الأحقاد والكراهيات
سأتنسّمُ الهواء كلَّ النهار

الزعتز والمزْدَقُوش⁽¹⁾
وعطوَر الضواحي
بالهدوء وبلا ضغينة
سأستمع إلى الجداجد
وسأرى رقصة القمر
على جناح الفراشات.
ستمُرُ السنواتُ في رأسي
من دون تفصيل
وسأنفق أيامي
في نظم الأغنيات.
أغنيات لسوريّتي
رَدّات⁽²⁾ للبثاني
أناشيد لبلادي
كوبليات لكلّ الأمزجة.
غناء لهذا وذاك
رَدّات لغناء جماعي
أو لبكاء وحيد، فالكلُّ مأخوذ
بلوازم الفرغ الموسيقية.
باقة أزهرت في الربيع
روائح عذبة ومحزنة
وأكاذيب العشاق
أغنيات لتسحر الأعصاب
أغنيات للجسد وللشهوة،
أغنيات للفتنة،

(1) المزنكوش: Marjolaine نبات عطري دقيق الورق فيمن للرهر.

(2) الرّدّات جمع ردة Refrain، وهي اللازمة أو الدور في الغناء.

أغنيات تنماوج في الأثير
وتمنحك الارتعاش
ستجري كويلاتي على الطرقات
ممتلئة بالفرح أو الكآبة
أغنيات حزينة أو فجّة كثيراً
تلك التي سنفساها في الصباح
حكايات الرومانس⁽¹⁾ من دون غدر
كلام مكرّر فقير ذات يوم
لن يبقى فيه عندها
أي ذرة من الحب أبداً. (ص 59 - 61)

8.

ضعي قليلاً من الأسود على عينيك
ضعي قليلاً من الأحمر على شففتك
منديلاً من نارٍ على شعرك
وقليلاً من الحب في رغبتك.
ضعي قليلاً من الحناء على أصابعك
وقليلاً من الوحي في نفسك
قليلاً من الحرارة في صوتك
ومن الرغبة في انسحابك
ضعي قليلاً من الحرارة في صوتك
ومن الرغبة في انسحابك

(1) الرومانس (Romance): نمط من التكايف الشعري (أغنيات) أو النثري (حكايات) يُعى بقصص
المغامرات والمعجائب، ويدغدغ الحواس، وهو يهتم بالحدث والحكاية والموضوع أكثر من اهتمامه
بالحبكة، وقد انتشر في أواخر القرن الثامن عشر وخلال القرن التاسع عشر، وخاصة في إسبانيا،
وهو من الأدب الشعبي وقريب من حكايات «ألف ليلة وليلة».

ضعي قليلاً من الشمس في نهديك
 من الضوء على صدرك⁽¹⁾
 قليلاً من الشهوة في حقوبك
 وابتنسامة على وجهك
 فلننتعل قدمك أجنحة الريح
 ونتحوط كتفك العاريتان بالإغراء
 وننزّن بالنزوات المتقطعة
 أناقئك التي تظأ الأرض بنشاط
 ضعي قليلاً من الحب في قلبك
 قليلاً من قلبك في ابتهاجك
 قليلاً من الابتهاج لسعادتي
 قليلاً من السعادة التي تتوهج
 ضعي قليلاً من السزمدي في عينيك
 قليلاً من الوجد في شفقتك
 قليلاً من المطلق الشهي
 لنكون مثلهفبين أنفعالاً. (ص 73 - 74) ■

(1) الصدّار (corsage): رداء نسائي يغطي القسم الأعلى من الجسم.

مختارات من الشعر البيئي

ت: معين رومية

صلاة لأجل العائلة الكبرى

غارّي سنايدر Gary Snyder

الشكر لأمّنا الأرض
المُنْجِرة عبر النهار والليل
لقربها النادر العذب الخصيب
ليكنْ ذلك في أذكارتنا
الشكر للنباتات
الواقفة عبر الريح والمطر
لأوراقها تحت الشمس
تحوّل الضوء
لشعيرات جذورها الناعمة
لرقص عروقها اللولبية الزاخرة
ليكنْ ذلك في أذكارتنا
الشكر للهواء
نُفس أعيننا

(١) ترجمت من كتاب: (immortality – الخالدون) طبعة موسكو الإنكليزية سنة ١٩٧٨ من ص (٦٠١) حتى ص (٦١٥).

ونسيم الروح الصافية
 حامل السنونات الملققة
 واليوم الصامته عند الفجر
 ليكن ذلك في أذكارتنا
 الشكر للكائنات البرية، أشقائنا
 لأسرارها وجرأتها وسؤلها المعلم
 أولئك الذين يقاسموننا خلبهم
 المكتملون بذاتهم
 الشجعان المتيقظين
 ليكن ذلك في أذكارتنا
 الشكر للمياه،
 للغيوم والبحيرات والأنهر والجليديات
 كامنّة أم سارحة
 المتدفقة عبر بحار أهداننا
 ليكن ذلك في أذكارتنا
 الشكر للشمس،
 لضوئها الباهر النابض عبر جذوع الأشجار
 عبر الضباب
 وعبر الكهوف
 هناك، حيث تنام الدببة والأفاعي
 الضوء الذي يوقظنا
 ليكن ذلك في أذكارتنا
 الشكر للسماء الجليله
 الزاخرة بمليارات النجوم وأكثر
 تتخطى القوى والأفكار كافة
 ويبقى في داخلنا
 جدنا الفضاء
 والعقل زوجه
 ليكن ذلك.

توفد

تيد والتر Ted Walter

تتذكر الأرض في الظلام
شرارةً توهجت قبل مولد النجوم
قبل الفكر
وقبل أن نكون
في ذلك الزمان،
قبل أن يجلب قوس الكون
من الظلمة إلى النور
الحيوان اللجوج الواعي
الذي ذرع سطح الفضاء القارس
ثائلاً للضوء المخملي في الخلاء
مكتشفاً أن الموت يلزم الحياة
وأن الضوء خاتمة الظلام
في كل شمعقة نفس
نعيش مع تلك الشرارة الأولى
الشرارة التي تلظت
لتصوغ وجه الله
ومضة الحقيقة في كل ما قبل

الغابة المطرية

جون هينز John Haines

قرّد أخضر
ناهل للغيم
ظمان دوماً
ومبتل باططر دوماً
فراوة ملبد بقطر

ووجهه يلتصق ببقع من ضوء الشمس الندي
 عيناه مياة تنساب
 فوق الرمل الكالح
 محدقة مشبعة
 مع حلول الليل
 ينزوي بعيداً
 وتنبت في مطرحه
 أرزة الأحلام الحمراء
 من الجذور المصفرة،
 قشرها بلون الصدا والدم العتيق،
 هناك حيث تعلق الغصون أليفة
 ممسوكة في صدوع الصخر
 يمثلون الليل بالحياة الشبحية للأسماك
 تلك التي فقسست تحت الجذوع العائرة
 لكن القرد الأخضر
 يزوب دوماً
 ينتصب ويرقب
 أقدامه العريضة
 مسمرة في تراب
 يتغلغل عبره ضوء النهار ويسود...
 ومع أن القرد لم ينطق بعد
 أصغي هذا المساء
 إلى قطرات من الماء
 كما قد يصغي امرؤ
 إلى لسان يخضر

أحب إذا أنا موجود

كاثلين رين Kathleen Raine

لأنني أحب
تذلق الشمس أشعتها الذهبية الحية
تدلق الذهب والفضة فوق البحار
لأنني أحب
الأرض بمغزلها الكوكبي
ترقص رقصتها الخالقة النشوى
لأنني أحب
ترتحل الغيوم على متن الرياح
عبر سماوات رحبة،
السماوات الرحبة الجميلة، الزرقاء العميقة
لأنني أحب
تهب الرياح على الأشعة البيضاء
تهب على الورود
الرياح العذبة تهب
لأنني أحب
تخضر السراخس
ويخضر العشب
والأشجار أطلشمسة الشفافة
لأنني أحب
تبزغ القُبرَات من ثفايا العشب
وتحفل الغصون
بالطيور الصداحة
لأنني أحب
يرفرف هواء الصيف بالآلاف الأجنحة

وتتوهج في الضوء
عديون مجوهرات لا تحصى
لأنني أحب
تتخذ الأصداف القزحية على الرمل
أشكالها الناعمة
معقدة كالفكر
لأنني أحب
ثمة درب خفي عبر السماء
ترتلح الطيور عليه
والشمس والقمر والنجوم
تسلك ذاك السبيل
لأنني أحب
ثمة نهر يتدفق طول الليل
لأنني أحب
يتدفق النهر طول الليل في رقادي
وآلاف الأشياء الحية نائمة بين ذراعيّ

نساء يرقصن في حفل شقائق النعمان

جيرمي هوكر Jeremy Hooker

بدءاً وعلى ممل
يقسن الخطوات مع اشتداد الشمس
فيما شقائق النعمان تتوهج بالأحمر
والبحر يزيق أكثر فأكثر
وهنّ، النساء، بالأبيض
بالجوارح السائبة
وانسباهن بدأ بيد كحلقة
يسرعن ويسرعن

يقفزن ويطرن
إلى أن تصبح أقدامهن طيوراً،
طيوراً بيضاء تحوم
ثم، جناحاً إثر جناح
يمضين طائفات
فيما الحقل يدور
والبحر والأرض
يكشفان ويحجبان
الأبيض والأزرق تحت كعوبهن،
كعوبهن التي تنساب
ثم تلبث وتسكن
فيما، دورة بعد دورة
يدور الحقل القرملي
وتدور الأرض

هندسة

إيزوبيل ثريلينغ Isobel Thrilling

النجوم
لا مرصعة كالقلائد ومشابك الزينة والأساور
ولا نابضة بمدوء
عبر مخمل الغلاف الجوي
وحرير السحاب
نوي،
إن كان ثمة موسيقا
للكرات السماوية
فإن سبائك عويلها المعدني
تمزق نسيج قبة السماء

أولئك الجبابرة في الفضاء
ليسوا أحراراً في سيرهم
بل يتبعون النماذج
وتقودهم القوانين
تلك التي لم يبتدعها
بنو البشر

أرغفة وأسمالك

ديفيد ويت David whyte

ليس هذا عصر المعلومات
ليس هذا عصر المعلومات
لنفس الأخبار
والمذايع
والشاشة المملوطة
الناس جائعون،
وكلمة واحدة طيبة
تُسبغ الآلاف

الشحور

ديريك ماهون Derek Mahon

في أحد صباحات شهر تموز
كنتُ خارجاً من هذا الباب
وجدتُ نفسي في حديقة،
حرمة من الضوء والهواء
أذرع من حديقة التفاح الذهبية،
لا صوت إلا في أي مكان،
واذ، شحور مختبئ في غصن عشرين

أرسل فجأة أغروده
أعنيته المهيبة الثوابة
تكسر صمت البحار

ترتيلة إلى ديمتري

جيرمي هوكر Jeremy Hooker

أصفح عنا
إننا اشتهدنا هلاكنا
واعفر للشاعر
طموحه في أن يكون وحيداً
فوق ذروة عاليه
بعين الخراب
خذ من أبادينا
الخريطة التي حسبنا أنها العالم
ودعنا نكن هناك
حيث تلتقي الأرض والسماء
دعنا
ننشد لك أعنية

طرف العالم

دانا غيويانا Dana Gioia

نحن ذاهبون إلى طرف العالم،
هكذا قالوا
وأوقفوا السيارة عند التواء الزهر
وعلى درب من الحصى
فوق حرف ضيق
تدافعنا مسرعين إلى الأسفل تحت الجسر
تتأقلمنا في خطونا أميالاً عدة

فوق طريق مشجر
ملأته نباتات على سيقانها الملتفة
ثم استرحنا على أرض كستها أوراق الصنوبر الإبرية
بينما عقابان برقباننا من فوق بلوطة قبالة الشاطئ
وصلنا المنعطف عند اتساع النهر
وعلى الجانب المقابل
نبقت الجبال الخضراء
رجع دليلي إلى الوراء ووقفت وحيداً
بينما تسارع تيار المياه فوق الحجارة المسطحة الملساء
أنحدر النهر فوق الصخور
والمياه البيضاء تدافعت في موجات مدوِّمة
تساقطت المياه بسرعة عالية الصوت
حتى بلغت جرفاً وتوقف الجريان
وقفت على الحافة
حيث ساد الضباب
رحلتي اكتملت عند طرف العالم
نظرتُ صوب مجرى النهر
لم يكن ثمة سوى السماء
وصوت المياه
ورَجَّع صداها

● ● ●

تعريف بالشعراء

غاري سنايدر Gary Snyder :

ولد عام 1930 في سان فرانسيسكو حائز عام 1975 على جائزة بوليتزر . درس الأدب والأشروبولوجيا وجمع إليهما معرفته ودراسته للتقاليد الروحية لشرق آسيا ولغاتها أقام في اليابان 12 عاما ويقوم حالياً بتدريس الأدب و" الفكر السري" في جامعة كاليفورنيا. من دولوبنه:

Riprap, 1959

Mountains and Rivers Without End, 1965.

Turtle Island, 1974.

Passage through India, 1983.

Left out in the Rain, 1986.

No Nature, 1992

تيد والتر Ted Walter :

ولد عام 1933 في بيكينهام، انكلترا حيث ترعرع في جو أدبي فلسفي ستأثير من والديه. درس في المدرسة التقنية ثم تدرب في مصانع شركة سيسمنس للكانلات وعادها دون أن يكمل البكالوريوس؛ حيث استدعي للخدمة العسكرية في سلاح المدفعية الملكي. انضم في العام 1955 إلى سلك الشرطة حتى تقاعده في العام 1980 اشتهر منذ أواسط السبعينات بأنه من " شعراء سلك الشرطة". كرس وقته فيما بعد لتعليم الشعر للفتيان؛ وإقامة ورشات عمل متواصلة من خلال زياراته الكثيرة إلى المدارس. من مجموعاته الشعرية:

Choosing Yellow

The Visit

blue moon

Promptings of Saint Thomas

جون هينز John Haines :

ولد عام 1924 في فرجينيا، تخرج من المدرسة الوطنية للفنون والآداب ودرس في جامعات أمريكية عديدة. قضى أكثر من عشرين عاماً من حياته مقيماً في ألاسكا . حاز عضوية الأكاديمية الأمريكية للشعر في العام 1997 . حصل على جوائز عديدة منها جائزة لينور مارشال Lenore Marshall للشعر ، وجائزة ولاية ألاسكا للإبداع وجائزة الإنجاز من مكتبة الكونغرس. له أكثر من عشر مجموعات شعرية منها:

At the End of This Summer: Poems 1948-1954

The Owl in the Mask of the Dreamer .

New Poems 1980-88 .

كاثلين رين Kathleen Raine (1908 - 2003) :

ولدت في لندن كانت مولعة بالأدب والتصوف الهنديين. عاشت مع زوجها الثاني لمدة طويلة في جزيرة ساندبيغ الاسكتلندية. أسست مجلة Temenos وجعلتها منبراً لأرائها وأشعارها. حازت جوائز عديدة منها جائزة Harriet Monroe والميدالية الذهبية الملكية للشعر. من مجموعاتها:

Living in Time

Pythonesse

Collected Poems

جيرمي هوكير Jeremy Hooker :

ولد عام 1941 في ساوثمبتون. كانت المشاهد الطبيعية لموطنه مصدر إلهام شعري له على الدوام. أستاذ الأدب الإنكليزي في جامعات أوروبية وأمريكية عديدة ومعروف بأعماله النقدية. له عشر مجموعات شعرية منها:

Our Lady of Europe

Earth Song Cycle

Englishman's Road

إيزوبيل ثريلينغ Isobel Thrilling:

ولدت في سوفولك في شمال شرق نكلترا. عملت مديرة خدمات تعليم اللغة الإنكليزية في لندن. أول ما بدأت كتابة الشعر كان بعد عمليات جراحية أنقذت بصرها. من مجموعاتها الشعرية:

Chemistry of angels

ديفيد ويت David Whyte:

نشأ في إيرلند ويعيش في أمريكا حالياً. درس علم حيوانات البحار وكان على الدوام كثير السفر والترحال، عمل كمعلم في الطبيعيات في حرر غالاباغوس وجبال الأنديز ومنطقة الأمازون وجبال الهملايا. تأثر شعره بهذه الخبرات العنية. له ستة مجموعات شعرية وكتب أخرى متنوعة. من أعماله:

River Flow' New and Selected Poems.

The Heart Aroused: Poetry and the Preservation of the Soul in Corporate America.

The Three Marriages. Understanding the Essentials of Work, Self and Relationship.

ديريك ماهون Derek Mahon:

ولد عام 1941 في بلفاست ودرس وتعلم في كلية ترينتي في دبلن. حاز جوائز عديدة من بينها جائزة المؤسسة الأمريكية الإيرلندية وجائزة مؤسسة لانان وجائزة سكوت مانريت للترجمة. من أبرز أعماله:

Design for a Grecian Urn (1967)

The Man Who Built His City in Snow (1972)

The Hunt by Night (1982)

The Yaddo Letter (1992)

The Hudson Letter (1996)

دانا غيوبا Dana Gioia:

ولد في كاليفورنيا من أصول إيطالية ومكسيكية، درس الأدب المقارن في جامعتي ستانفورد وهارفارد. ترأس حتى 22 كانون الثاني 2009 المجلس الوطني للفنون والآداب وقدم من خلال هذا الموقع إسهامات ثقافية كبيرة على صعيد الولايات المتحدة. حائز على جائزة الكتاب الأمريكي. من أعماله:

Interrogations at Noon

Can Poetry Matter?

Twentieth-Century American Poetry ■

عـ ـ القسط

٥٥	غرام سمسار البورصة	او. هنري	ت: شوكت يوسف
٥٦	الرجل الأكبر سناً	ديمتري دانيلوف	ت: عياد عبيد
٥٧	كافتملك... كل شيء تغير	مارك هواسكو	ت: فهد حسين العبود
٥٨	دمشق (فصل من رواية)	موشينغ إيشغان	ت: د. نورا أريعيان



غرام سمسار البورصة

بقلم: أو. هنري^(*)

ترجمة: شوكت يوسف

سمح ينشر؛ الموظف في مكتب سمسار البورصة هارفي ماكسويل، لمحياه الجاد المتجههم في العادة، أن يعبر لثانية عن بعض الاهتمام والاندعاش، وذلك عندما رأى ماكسويل داخلاً المكتب بخطا سريعة، بصحبة عاملة الاختزال الشابة في الساعة التاسعة والنصف. وإذا ألقى تحية الصباح (مرحباً ينشر) اندفع مباشرة نحو طاولته وكأنه يهم بالقفز فوقها، وسرعان ما غرق في طوفان من الرسائل والرقبات المتكومة بانتظاره.

مضى عام على هذه الشابة كعاملة اختزال لدى السيد ماكسويل. لم يكن في حاملها أي تصنع أبداً. بدت امرأة طبيعية في هيئتها وهندامها: لم تلبس الأساور والأطواق والشرائط، أو تغرها تسريحات بومبادور الفخمة المثيرة للفضول. بكلمة واحدة، لم يكن في مظهرها ما ينم على أنها امرأة جاهزة في أية لحظة لقبول دعوة إلى المطعم. كانت ترتدي تنورة رمادية اللون بسيطة مشدودة على جسمها بأناقة وتواضع، وتعتمر قبعة زينتها ريشة ببغاء خضراء. في ذلك الصباح بدت لطيفة مشرقة مع مسحة خجل زائت محياها، والتمعت عينها بشرود حالم، بينما تألفت وجنتاها كدراقتين ناضجتين، وطافت ذكريات على وجهها السعيد.

(*) «أو. هنري» هو الاسم المستعار الذي اشتهر به الكاتب الأمريكي «وليم سيدني بورتر». ولد الكاتب في مدينة (غريز بورو) في ولاية كارولينا الشمالية عام 1862، وحين بلغ العشرين من العمر انتقل إلى تكساس، حيث اشتغل بالصحافة ثم في مصرف. بعد هذه الفترة عاش الكاتب حياة مصطرية في أقطار شتى إلى أن استقر في (نيويورك) عام 1902 وهو في الأربعين من عمره. شهنت هذه المدينة موهبته القصصية؛ حيث ألف خلال ثماني سنوات ستمئة قصة رفعت إلى مصاف أشهر الأبناء المبدعين

لاحظ يتشر، الذي لبث يراقبها باهتمام وجل، أنها في هذا الصباح تتصرف على نحو مغاير لما ألفه منها. فبدلاً من التوجه مباشرة إلى الغرفة المجاورة حيث مكتبها، تمهلت بعض الوقت متلفتة نحو الإلدارة وكأنها تبحث عن شيء ما، ولفتت مقتربة من مكتب ماكسويل بحيث أشعرته بحضورها.

لم يعد الرجل الجالس خلف المكتب ذلك الرجل العادي المعهود غدا سمساراً نيويوركياً مشغولاً غارقاً حتى أذنيه في العمل - لا بل مثل آلة دلت عجلاتها ونوابضها... - سألتها ماكسويل بنبرة عصبية: نعم، ما بك؟ ما الأمر؟

كان الريد أمامه على المنضدة أشبه بكومة ثلج، والتمتع بريق عينيه الرماديتين الحادتين على نحو قلق غاضب.

- أجابت الشابة مبتعدة لا شيء.

بينما علت وجهها ابتسامة خفيفة، ثم التفتت إلى السكرتير السيد يتشر قائلة:

- هل طلب منك السيد ماكسويل البارحة استدعاء عاملة اختزال جديدة؟

- نعم، حصل ذلك. أمرني بالبحث عن عاملة جديدة، وأبلغت الوكالة المختصة أن ترسل لنا بضعة نماذج للاختبار.

الساعة الآن العاشرة إلا ربعا، ولم تشرقنا بعد أية قبعة أيقة أو إنسانة تمضغ علكاً. قالت المرأة الشابة: إذن سأستمر في العمل كالمتعاد ريثما تأتي عاملة أخرى بديلة. ثم اتجهت إلى غرفتها وعلقت قبعتها ذات الريشة الخضراء المذهبة في مكانها.

من لم يشاهد سمساراً نيويوركياً مشغولاً أثناء حميا البورصة، وزحمة العمل، لا يستطيع عد نفسه ملماً بعلم الأجناس والسلالات البشرية. فالشاعر يغني «ساعة الحياة المترعة بالعمل»، لكن دقائق وثنائي السمسار محسوبة.

الآن عند هارمي ماكسويل يوم عمل حامي الوطيس. يتحرك شريط التلفراف باندفاعات متوالية، يسما اعترت هاتفه نوبة رنين مزمنة، حشد من الناس يملأ المكان، ينادونه من خلف الحاجز بأصوات مرحة قلقة غاضبة لحوكة، إضافة إلى سيل من الساعة حاملي الرسائل والبرقيات بين داخل ومغادر. وتحرك موظفو المكتب هنا وهناك في عجلة وجلبة كما البحارة في أثناء العاصفة؛ وحتى يتشر نفسه اعترى سحته نشاط وفرط حيوية.

في البورصة هذا اليوم عواصف وروابع وزلازل واندفاعات تراكين. وتعمكت كل هذه الفوضى والبلبل بشكل مكثف في مكتب سمسار البورصة، ألصق ماكسويل كرسيه على

الحائط، وعقد الصفقات متقللاً على أطراف قلميه بين التلغراف والتلفون وبين مكتبه والباب الخارجي بخفة المهرج المحترف وحلقته.

في غمرة هذا التوتر المتعاطف، برز أمام نظر ماكسويل فجأة أطراف شعر ذهبي اللون تدلّى تحت مظلة متمايلة من المخمل، مزودة بوشي من أطراف ريش النعام، وتدلى طوق طويل من خرز بحجم حبات الجوز انتهى قرب الأرض بقلب من فضة. كانت تلك فتاة عتيبة وقفت أمامه بثقة وبكامل زينتها وقد راحها يتشر معرقاً بها:

- عاملة من وكالة الاختزال للقيام بالعمل.

استلر ماكسويل قليلاً بينما يده تقبضان على كومة من أوراق وشريط التلغراف. سأل

بعبوس:

- أي عمل؟

- عمل الاختزال. ألم توصني البارحة بالاتصال بوكالة الاختزال لإرسال عاملة اختزال

جديدة؟

- هل جئت يا يتشر، كيف يمكنني أن أعطي مثل هذا الأمر؟ الآسة (ليسلي) تقوم

بعملها على أكمل وجه طوال عام، والمكان لها ما دامت راغبة بالعمل عندنا. لا توجد أية

شواغر يا سيدي. أخبر الوكالة يا يتشر ألا ترسل إلينا أحداً بعد، ولا تدخل إليّ أحداً البينة.

غادرت صاحبة القلب المضيء المكتب غير راضية متمايلة وعاشة ببعض الأثاث على

نحو فظ لدى خروجها.

وانتهز يتشر المناسبة وقال للمحاسبة إن «العجوز» يزداد شروفاً ونسياناً يوماً بعد

يوم!

اشتدت زحمة العمل أكثر. وفي البورصة ديست وسُحقت نصف ذرنة من أسهم

شركات شتى، وظّف فيها زمائن ماكسويل مبالغ مالية ضخمة. وكانت طلبات البيع

والشراء تأتي وتمضي بسرعة طيران السنونو. وتعرض قسم من أسهم ماكسويل لخطر

محدد ما جعله دائم القلق والتوتر، يعمل طوال الوقت كآلة معقدة دقيقة وقوية. يصدر

الأوامر ويتخذ القرارات ويتصرف بسرعة وتلقائية كاللعبة الآلية. وهنا الأسهم والسندات

وصكوك الدين والرهن والقروض، وكل عالم المال الذي لا مكان فيه لعالم الإنسان أو

عالم الطبيعة.

هدأت جلبة العمل قليلاً عندما اقتربت ساعة العشاء. ووقف ماكسويل خلف طاولته،

ويده مليتان بالأوراق والبرقيات، وخلف أذنه اليمنى قلم، وتدلت على جبهته خصلات

شعر أشعث كانت النافذة مشرعة، وسرى الدفء قليلاً في أوصال الأرض فالربيع الآن على الأبواب وهبت في الغرفة عبر النافذة نسمة حلوة تائهة، حملت رائحة الليلك وسمرت ماكوسيل في مكانه للمحظة كانت تلك رائحة صادرة عن الأنسة (ليسلي)، رائحة خاصة بها وحدها.

حملتها هذه الرائحة إليه بحيث كاد أن يتلمسها. تكمش عالم المال فجأة وتضامه، وبرز طاغياً حضور تلك القاعة في الغرفة المجاورة على مبعدة عشرين خطوة منه. قال لنفسه بصوت مسموع: «أقسم بالقديس جورج إني سأفعلها الآن. سأسألها الآن، أستغرب كيف أني لم أفعل ذلك منذ زمن بعيد».

واندفع إلى غرفة عاملة الاختزال بسرعة طلاقة متجهة إلى هدفها، واتقض على منضدتها.

رفعت الشابة نظرها إليه وابتسمت واصطبغت وجنتاها بحمرة خفيفة، وبدت عيناها لطيفتين صريحتين. فأستد مرفقيه على منضدتها، وكان ما زال قابضاً يديه على حزمة من الأوراق، وتدلّى خلف أذنه قلم كالعادة وقال:

- أنسة ليسلي! لديّ دقيقة فراغ واحدة سأقول لك خلالها شيئاً: أتوافقين على أن تكوني زوجتي؟ لم يكرّ لديّ وقت لمغازلتك على نحو عادي، لكنني أحبك فعلاً. أجيئني بسرعة من فضلك.

نهضت العاملة ونظرت إليه بعينين مفتوحتين على اتساعهما، وقالت:

- ماذا تقول؟

- ألا تفهميني؟ - سألها في ضجر - أريد أن تصبحي زوجتي. أنا أحبك يا أنسة ليسلي. أردت منذ زمن أن أقول لك ذلك، وقد انتهزت هذه اللحظة حيث تراخى توتر العمل قليلاً، هاهم ينادونني إلى الهاتف. قل لهم يا بيتشر أن ينتظروا! ماذا تقولين يا أنسة ليسلي؟ تصرفت الفتاة بغرابة غير مألوفة في البداية بدت مندهشة جداً، طفرت الدموع من عينيها، ثم برق وجهها بابتسامة خلال الدموع، وطوّقت عنقه بذراعيها مرفق، وقالت بصوت خفيض:

- فهمت الآن أن هذه البورصة قد استبدت بك وطردت كل شيء آخر من رأسك. اعتراتي الرعب في البداية. هل صحيح أنك نسيت يا هارفي؟ ألم نعقد قراننا في الساعة الثامنة من مساء البارحة في الكنيسة الصغيرة خلف المنعطف! ■

الرجل الأكبر سنًا

ديمتري دانييلوف^(١)

ت: عياد عيد

- أخذت الهوية؟

- أخذتها.

- والوثيقة؟

- أخذتها، أخذتها.

- والشهادة؟

- أخذتها، أخذتها.

ظهور الرجل الأكبر سنًا والأكثر شبابًا في الدهليز في وقت واحد.

نور المصباح الأصفر الشتوي الصباحي غير المحتمل تحت السقف.

وسخّ - نور - ورق جدران سماوي.

الحقيقية (مثلها كان يسمى «شبكة» من قبل) موصوعة من قبل الرجل الأكبر سنًا

على الحائط. فقدان الحقيقية شكلها واستقرارها، انزلاق الحقيقة على الحائط، إخراج

شيء من الحقيقة لا شكل له وملفوف كيفما اتفق وغير مفهوم كيف؟ إعادة الرجل

الأكبر سنًا للحقيقة شكلها واستقرارها، دس الشيء عديم الشكل والمعلف كيفما اتفق

في الحقيقة.

(١) ديمتري دانييلوف كاتب روسي من مواليد 1969، مؤلف كتب في النثر مثل «الأبيض والأخضر»

و «المرل عشرة»

تمايلُ الأكثر شباباً من ساق إلى ساق. انتفاخ الوجه، إبهام عام، عدم وصوح في هيئة الأكثر شباباً.
- حسناً، هل نذهب؟
- فلنذهب.

محاولات لانتعال الحذاءين وارتداء الملابس في الدهليز الضيق، تدافع فاتر، محاولات لربط أشرطة الحذاءين، محاولات لإدخال اليد في الكم. المعطف القديم من الجوخ السميك ذي اللون القاتم، والشعرات الكثيرة الملتصقة به، وغيرها من الأوساخ الضئيلة. السترة المبقعة بالدهون ذات اللون القاتم غير المحدد والريشات البارزة إلى السطح في بعض الأماكن. مثل هذه السترة تسمى أحياناً «سترة الريش»، في داخلها على الأرجح ثمة ريش أو شيء ما أيضاً. القمعة، واقية الأذنين المتجهمة، المتشعبة بالسنيث الثقيلة والأفكار. الطاقة الصوفية السوداء، لذلك لم يكن ظاهراً أنها متسخة، لكنها مع ذلك - نعم، متسخة، متسخة جداً.

الشبك في اليد الحقيقية على الكتف.

- ألم تنس شيئاً؟

- لا، لا.

- فلنذهب.

تراخ، جفاف في الفم، ارتجاف اليدين عند التعامل مع المفتاح ليست حقيقة واقعة أن هذا أب وانه، ليست حقيقة. ولا يشبهان الجد والحفيد. فما بالكم بأخ وأخيه. من الصعب بمكان تحديد درجة القرابة بينهما برد، سواد، زرقة، ثلج، مصابيح. يبروفو.

بنيت هذه المباني في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة». كان الذهاب إلى العمل (بالترامواي رقم 24 عبر شارع فلاديميرسكايا الثالث، ثم الانعطاف إلى اليسار عبر طريق إنتوزياستوف السريعة حتى مصنع «المنجل والمطرقة». وبعد ذلك عند العودة، عبر طريق إنتوزياستوف السريعة، ثم الانعطاف يميناً والوصول عبر شارع فلاديميروفسكايا الثالث إلى المباني التي بنيت في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة») مريحاً

هنا، يعيش عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، لكنهم الآن يذهبون بالمترو، من محطة «بيروفو» حتى محطة «ساحة إيليتش»، ومن ثم العودة. الكثيرون من عمال مصنع «المنجل والمطرقة» أدمنوا الكحول وماتوا من البُكَ، أو من حوادث مختلفة. والكثيرون ممن لم يدمنوا ولم يموتوا. وبعضهم مات، لكنه لم يدمن الكحول. ويوجد من أدمنوا الشراب لكنهم لم يموتوا بعد. إنهم مايزالون يعيشون في هذه الأبنية التي بنيت في الستينيات من أجلهم، هم عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، الذين أدمنوا والذين ماتوا والذين ما زالوا أحياء. قد يكونان عملاً وابن أخيه. وقد لا يكونان.

قعقة الترامواي رقم 24 المنعطف من شارع فلاديميرسكايا الثالث نحو الشارع الأخضر.

ليس مفهوماً تماماً لماذا سموا (الشارع أخضر). ربما ظن ناة الشارع أن الشارع سوف يكون شبيهاً بالولفار، وستعصف من حوله النباتات الخضراء. أما سكان المباني المشادة في الستينيات من أجل عمال مصنع «المنجل والمطرقة»، فسوف يتزهون في الأمسيات أو في أيام العطل على هذا الشارع، وسط الأشجار والشجيرات الخضراء، وسيصير، كما يكتبون في الأدلة السياحية، مكاناً للراحة محبوباً من سكان المنطقة، لكن لسبب ما لم يحدث أي شيء من هذا المشروع، الأشجار - نعم، موجودة، لكنها ليست كما ينبغي، لا تخلق جواً متوافقاً مع تسمية «الشارع الأخضر»، لكن من جهة أخرى لم لا، ما دامت توجد الساحة الحمراء، والشارع الأخضر، والولفار الليلكي، فيبغني أن يوجد الشارع الأسود والولفار البني أو الشارع الرمادي، لكن لسبب ما ليس متبعاً تسمية الشوارع والأزقة على هذا النحو، وهذا مؤسف.

التقدم في الشارع الأخضر نحو مترو «بيروفو» في الهواء البلوري البارد، والثلج، ولون المصاييح البرتقالية. المحاولات من أجل عدم السقوط عند النزول على الدراجات المتجلدة غير ناجحة تماماً.

كم يستغرق الطريق بالمترو مع تبديل القطار، ثم بالقطار الكهربائي بعيداً بعيداً. (أوخ).

المحاولات من أجل الاندساس في المقطورة والجلوس غير ناجحة. الوقوف في خصم حشد الركاب، عويل القطار المندفع وهديره. تهافتات الدوار، والحلادة الثابتة الميؤوس منها.

الازدحام على السلم إلى الأعلى نحو «ماركسيستسكايا»، الازدحام على السلم إلى الأسفل نحو «تاغانسكايا رادياالنايا».

الأكثر شباباً سار أمس على هذا النحو تماماً، في الدوار والازدحام. لكنه سار باتجاه آخر ولأهداف مغايرة، الأدق، لم تكن لديه في الحقيقة أي أهداف محددة. أما الأكبر سنّاً فلم يذهب أمس، بل جلس في المطبخ ناظراً بلا حراك إلى الأشجار السيروفية والمباني والسماء وهي تظلم.

السير عبر خط المترو البنفسجي، بيغوفايا - بوليغافسكايا - أوكتيابرسكويه بوليه. بعد «أوكتيابرسكويه بوليه» يصير عدد الناس قليلاً.

كان بالإمكان التصرف على نحو مغاير. كان بالإمكان السير حتى «تريتياكوفسكايا» ثم الانتقال إلى الحط البرتقالي، الوصول إلى محطة قطارات ريجسك وركوب القطار الكهربائي الفارغ عملياً من هناك. هكذا أفضل بكثير، السير بالمترو أقل، لكن بالقطار الكهربائي أكثر، وركوب القطار الكهربائي أمتع بكثير من ركوب المترو، لكن لسبب ما الجميع يفعلون ذلك أو تقريباً الجميع - يسرون حتى المحطة البعيدة المشتركة مع رصيف السكة الحديدية، حتى «توشينسكايا»، أو «فيخينو»، أو «فارشافسكايا»، وهذا أمر غريب نوعاً ما.

محطة المترو «توشينسكايا»، محطة القطارات توشينو، الظلمة، والفجر، والرياح، والفولاذ، وإسفلت محطة توشينو.

يقف على أحد السكك قطار من أربع عشرة مقطورة بضائع. القطارات الكهربائية من فولوكولامسك ونوفويروساليمسكايا وديدوفسك وناخابين تقل إلى محطة توشينو كمية مخيفة من الركاب. عملياً القطارات الكهربائية الفارغة حتى ناخابين ونوفويروساليمسكايا وفولوكولامسك.

القطار الكهربائي حتى شاخوفسكايا فارغ عملياً.

انتباه، الأبواب تُغلق، المحطة التالية بافشينيا.

سيعبر القطار رصيف تريكوتاجنيا من غير توقف. انتباه من فضلكم.

انتباه. انتباه. انتباه.

يجب النوم، لكن ما عاد ثمة رغبة فيه ألح النوم في المترو كثيراً، أما الآن فما

عادت ثمة رغبة فيه.

الجلوس الواحد قبالة الآخر، الانطلاق.

الأكبر سناً لا يرغب في النوم مطلقاً عملياً، إنه يجلس عادة وينظر ببساطة بلا حراك إلى شيء ما، لا ينظر في نافذة ولا إلى الأكثر شباباً الجالس قبالة، بل ينظر ببساطة إلى مكان ما في الجانب، تقع في مجال نظره حافة المقعد، وإطار النافذة، وجزء من جدار العربة، ويبدو من محيط الطر كيف تنار النافذة ويلوح شيء ما من ورائها ويندفع جانباً.

يجري بينهما مع ذلك حديث مؤلف بسببة سميعين بالمئة من التأوهات و(التأوخات) والتهديدات والصمت. إذا ما حللنا بانتباه ردود المتحدثين فيمكننا أن نفترض أن الأكبر سناً يعبر للأكثر شباباً عن ادعاءات وشكاوى، أما الأكثر شباباً فيرفض هذه الادعاءات والشكاوى، ويعبر بدوره للأكبر سناً عن ادعاءات وشكاوى ما مشابهة تقريباً، فيصدر الأكبر سناً أصواتاً متلونة انفعالية من نوع «إيه» أو «آ» ويلوح بيده، فيتمطى الأكثر شباباً ويتأهب، فينظر الأكبر سناً مرة أخرى جانباً نحو إطار النافذة وجدار العربة، ويغفو الأكثر شباباً مع ذلك، على الرغم من أنه لم يكن راغباً في النوم أول الأمر، ويحلم أن القطار الكهربائي يقله من محطة توشينو حتى شخوفسكايا، وأن قناته يجلس الأكبر سناً وينظر إلى مكان ما جانباً.

إخراج الحافظة (الترمس) من الحقيبة، وفتح الغطاء الذي ينفذ وظيفة الكأس في الوقت نفسه، الحركات رصينة متزنة ومتقنة، ولم العجلة، إخراج السدادة من الحافظة، صب السائل المحتوى في الحافظة، الساخن احتكاماً إلى كل شيء، أو الدافئ على الأقل، في العطاء - الكأس، سد الحافظة بالسدادة، رشف السائل الساخن، للسائل الساخن مذاق البلاستيك والسدادة ورائحتهما، احتساء السائل وإغلاق الحافظة بالغطاء ووضع الحافظة في الحقيبة.

ومرة أخرى نظرة إلى مكان ما في الجانب، حيث يرى إطار النافذة وحافة المقعد المقابل وقسم من جدار العرببة.

جاء في الحلم أن القطار الكهربائي سار، وسار، وسار، ثم وقف بحددة.

توقف القطار الكهربائي بحددة. استفاق. انطلق القطار الكهربائي من جديد

تجلس فتاة بعد الممر على نحو مائل الناس أمثال الأكثر شباباً ميالون لوصف أمثال هذه الفتاة بالـ «حلوة»، مع أنه، والحق يقال، يصعب القول عن مظهر الفتاة الخارجى أي شيء حسن.

المواقف أقل، المسافات بين المحطات أطول. الأسماء أكثر. ليسودولغوروكوفو، دوبوسيكوفو.

تناوب، نظرة تائهة، عدم المقدرة على تحديد النظر إلى أي شيء.

الثبات، النظر إلى إطار النافذة وقسم من جدار العرببة.

السير من توشينو إلى شاخوفسكايا يستغرق أقل بقليل من ثلاث ساعات، هذا بعيد الركن الأبعد من منطقة موسكو. يبدو من شاخوفسكايا أن موسكو هي في مكان ما بعيد جداً، على بعد آلاف الكيلومترات، أو أنها غير موحودة مطلقاً، ووحدها القطارات الكهربائية الخضراء ولوحات أرقام السيارات هي التي تذكر بوجود موسكو.

يجلس أحدهم في أقصى طرف من العرببة محدودباً، ويبدو من بعيد أنه مسن، لكنه، قد يكون، غير مسن. قد يكون هذا الرجل متوسط العمر، وكما يقال، في أوج قوته، زوجاً ناضجاً، أو ربما هو شاب الحياة أمامه كلها، وأمامه مفتوحة منه طريق، وتنتظره حياة ممتعة وملينة، أو غير ممتعة وغير ملينة، هادئة، ونمطية، وتافهة، فحياة الناس تنحو منحى مختلفاً، ولماذا لا يجلس شاب في مرحلة معينة من سيرة حياته محدودباً، لا بل منتبهاً، في قطار كهربائي بارد ومنار وفارغ، يسير مصحوباً بالهدير باتجاه محطة شاخوفسكايا.

خرج في محطة فولوكولامسك الفتاة والمحدودب، سار المحدودب أمام النافذة، وتبين أنه امرأة متوسطة العمر، رشيقة بما فيه الكفاية، ومرت في رأس الأكثر شباباً كلمة وحيدة متقطعة الحلوة.

فتح الحافظة. اشرب. لا. اشرب، ساخن. لا، لا أريد. فكّر. ارتشاف السائل القاتم الساخن الفواح برائحة السدادة والبلامتيك.

رصيف الكيلومتر 133. إغلاق الحافظة، دس الحافظة في الشبك. رصيف الكيلومتر 149.

محطة شاخوفسكايا.

الشبك في اليد، الحقيقية على الكتف.

تناعس، تناؤب، ثمل خفيف حديد في الهواء البارد الطري صمت رواقى منقطع عما حوله، ضغط على مقبض الشبك في اليد.

جراران كبيران ك - 701 يكتسان الثلج في ساحة محطة القطارات. إنهما يسميان أيضاً «كيروفين». يصنع هذان الجراران في سانت بطرسبورغ في مصنع كيروف. لهذا تحديداً يسميان «كيروفين».

الجراران بضحايتهم يطغيان تماماً على المظهر الطبيعي من حولهما، المنازل، الشجيرات، العابر. يبدوان وكأنهما أكبر من أي شيء ومن أي مبنى في هذه البلدة. مع أن هذا، طبعاً، ليس على هذا النحو تماماً - ليس أكثر من خداع بصر.

ألا يلزم أي شيء لنشتره؟ لا، فيما بعد. ألا نعرح؟ أقول - لا لزوم، كل شيء متوافر. سنعرج فيما بعد.

الساحة، السوق، الطريق، الطريق بين المنارل، الفضاء، المبنى خماسي الطبقات، المدخل، السلم إلى الطقة الحامسة، الباب، الشقة.

رائحة حياة الوحدة الطويلة الصعبة الرتيبة المضنية صيق النفس، اختفاء ضيق النفس. الأثاث الكتيب الناشج. إبريق الشاي على موقد الطبخ. البراد الرامز إلى الخضوع والطاعة.

خلعُ الملابس والحذاءين في وقت واحد في الدهليز الضيق، محاولة تعليق المعطف والسترة على المشجب، سقوط السترة عن المشجب، محاولة ثانية لتعليق السترة على المشجب.

الشبك معلق على الحائط، يفقد شكله واستقراره، ينزلق على طول الحائط. يُستخرج من الشبك شيء لا شكل له ملفوف كيما اتفق. الأكبر سنًا يأخذ الشيء ويحمله إلى المطبخ ويضعه على المنضدة.

لو كان هذان الشخصان ينتميان إلى طبقة أخرى من المجتمع، لو كان لديهما مستوى تعليمي مختلف قليلاً وتصورات معايير عن الجميل والمناسب، لتحرك الأكثر شباباً بخفة وقال شيئاً ما على غرار: سأهتم بالشاي حالاً، أما أنت فارتع الآن، ولا تقلق، سأفعل كل شيء، واستلقى الأكبر سنًا على الصوفاء ووضع يديه خلف رأسه وتهدد عميقاً، وقال شيئاً ما على غرار أوه، كم أنا متعب أوه، كم من المتعب مع ذلك الوصول إلى هنا، أوه، لقد تعبت جداً جداً، لكن في هذه الحال حدث كل شيء على نحو مغاير. الأكثر شباباً استلقى على الصوفاء وانقلب على جنبه وأغشى على الفور، أما الأكبر سنًا فصب الماء في إبريق، وأشعل العاز، ووضع الإبريق على الموقد، وحلّس على الكرسي عند النافذة.

الأكثر شباباً نائم، الإبريق بدأ يغلي تدريجاً، والأكبر سنًا جالس في المطبخ، ينظر بلا حراك من النافذة إلى الأشجار والمنازل والسماء التي مارالت مصيبة. ■

كانتسك... كل شيء تغير

قصة الكاتب البولوني: مارك هواسكو

ت: فهد حسين العبود

توقف القطار عند محطة صغيرة، ونزل منه رجل مضى بمحاذاة العربات حاملاً بيده حقيبة جلدية. كان ذلك اليوم خريفياً غانماً، جثم فيه الضباب بثقل على الأشجار العارية. ونظر ذلك الشخص إلى السماء فاقشعر بتقززه، إذ كانت تبدو مثل خرقة وسخة. ومرّ على رصيف السكة باطر محطة القطار، وبيده شاخصة حمراء، وكان يبدو مثل فيل بحر بشارين فاعترض الرجل طريقه سائلاً:

- هل المسافة بعيدة إلى المدينة؟

- هل تريد الذهاب إلى المدينة أيها السيد؟ قال وهو يصرب على يده بمقبض

الشاخصة.

- لذلك أسأل عن الطريق. لدي قطار آخر، بعد بضع ساعات، وسوف أتابع

السفر. مرر يده على وجهه وتابع قائلاً: أريد الذهاب إلى حيث أستطيع الحلاقة. لم

أنم لليلتين متتاليتين، ووجهي يبدو مثل وجه مجرم.

سارا فوق حصي رصيف السكة الرطبة، وانطلق القطار وراح الدخان يسبح

بتكاسل في الهواء العكر، وأخذت السكة الحديدية تلمع جراء الرطوبة.

- هل تسافر بعيداً يا سيدي؟

- بعيداً بما يكفي.

- هل يعمل السيد في التموين ربما؟

- كيف تبادرت هذه الفكرة إلى رأسك أيها السيد؟ أنا أعمل في الصحافة.

- انني يعمل في التموين، إنه موجود في وارسو. هل أنت من وارسو أيضاً يا سيدي؟
- نعم أيضاً.
- (كاجميج مايفسكي)، هل تعرفه يا سيدي؟
- لا.
- إنهم يسافرون باستمرار.
- لا ضرورة لذلك. عليهم الجلوس في البيت.
- لماذا؟
- قال الصحفي بتهكم:
- لأن المرء يمكن أن يسقط من القطار، أو يمكن أن يصاب فيه بالزكام.
- وقال ناظر المحطة:
- تعرفت في القطار مرة إلى أحدهم.
- وماذا؟
- لا شيء، تابعت السفر.
- قال الصحفي متثابراً:
- إنها لمروءة من جانبها، ثم سأل: لم تقل لي هل المسافة بعيدة إلى المدينة؟
- قال العجوز ذو الشاربين الرطبين:
- على مرمى حجر، ثم رمش وسأل:
- هل متأكد من أنك تريد الذهاب إلى الحلاق يا سيدي؟
- وما صلتك في ذلك يا سيد؟
- فكرت بأنك يمكن أن ترغب بكأس من الفودكا، لدي القليل منها في الكشك.
- قال الصحفي بغضب:
- لا شيء يتبدل في هذه الملد الصغيرة القنرة، لقد ولدت أيضاً في حفرة صغيرة كهذه، هل يوجد هنا أيضاً بيت دعارة بالقرب من الكنيسة؟
- لا، بل توجد صيدلية.
- سمعت أن هناك تغييراً حدث هنا، وأنهم سوا بعض الأشياء، هل هذا صحيح؟
- هذا صحيح، وسوف تقنع بنفسك. أصبحت المدينة قريبة، خمس عشرة دقيقة.
- هل ستمر بمنزلي يا سيدي؟

قال الصحفي:

- لا، وداعاً.

وصل بالفعل بعد ربع ساعة إلى المدينة، وشاهد بضع عربات متوقفة في السوق، وأحصنة ثقيل حاشرة رؤوسها في أكياس العلم، والكثير من التبن يغطي الشوارع، فاستنتج أن سوقاً شعبية كانت منعقدة في ذلك اليوم.

- أين أجد حلاقاً؟ سأل الصحفي شخصاً ذا وجه خفي الملامح ومهنة مبهمه وعمر مجهول.

- ماذا؟

- حلاق.

- أي حلاق؟

- هل يوجد حلاق؟

- أين؟

- هنا!!

- هنا؟

- نعم هنا.

- وماذا في ذلك؟

- قذارة. هل تفهم الآن يا سيد؟

- لا، أجب الشخص صاحب الوجه خفي الملامح، وقد ظهرت عليه معالم من يحاول التفكير.

- الحلاق موجود هناك بعد //

- ليس قرنة بل زاوية.

- أما هذه فلا أعرفها.

- ولكن أنا أعرفها، قال الصحفي ثم ابتعد.

على باب الحلاق، رأى صحفاً نحاسياً معلقاً، وفي واجهة العرض شاهد دمية بشعر مستعار ممشط، تنظر بعينين غير مباليين إلى فراغ الشارع.

- صباح الخير، قال بعد أن دخل.

- صباح الخير، فلتجلس يا سيدي.

جلس الصحفي ومدّ رجله المنهكتين. فقد سافر لمدة ثلاث ليال متتالية رأى فيها الكثير من الوجوه، وتعرف إلى كثير من الحفائق، وحاولوا استغفاله أكثر من مرة، وهو يحلم بالعودة أخيراً إلى وارسو كي يتمدد في سريره. كانت له صديقة صغيرة، سمراء، بوجه يشبه وجه ميكي ماوس، وكان طوال الوقت يغلي غضباً من فكرة أن أحدهم يمكن أن يكون الآن مضطجعاً في سريره المريح مع فتاته الصغيرة.

ربط الحلاق المنديل حول عنقه، وقال:

- هل انتزعت المنفاخ يا سيدي؟

- أي منفاخ؟

- ألسنت تروكب دراجة هوائية؟

- لا، وهل يمكن أن يسرق؟

- أن يسرق فلا، ولكن رئيس الجمعية التعاونية فقد منفاخ دراجته، وصمام الدولاب فيها يسرب الهواء، ولذلك من الأفضل أن يحمل المرء منفاخه بيده. هكذا تجري الأمور. هل تفهم ما أعني يا سيدي؟

قال الصحفي:

- أفهم، ونظر إلى الحلاق.

كان الحلاق عجوزاً أصلع، يتناثر على رأسه شعر مضحك يشبه وبر البط، أذناه ضيقتان منتصبتان، وعيلاه سوداوان لهما نظرة ذكية.

- غسيل شعر؟، سأله الحلاق.

- لا، بدون غسيل.

- حسناً بدون غسيل، رد الحلاق، ثم أغرق أصابعه في شعر الصحفي وقال:

- اخفض رأسك.

- لم تقل لي، شعر أم ذقن؟

- شعر وذقن.

- هل سيكون هناك غسيل شعر؟

- لا، لن يكون.

أها، قالها وارسمت على وجهه سمة التركيز العالي.

صمت للحظة، ملقياً إلى الصحفي نظرة طبيب جراح ثم قال:

- هل أحلق لك يا سيدي حلاقة (كانتسك)؟

- أعوذ بالله، أريد حلاقة عادية.

- مفهوم مفهوم، حلاقة عادية.

- أوه يا سيدي، لا أحد يريد أن يحلق (كانتسك) في هذه الأيام. قديماً كانوا يحلقون بهذه الطريقة، وخصوصاً الزعران/ كان يسكن هنا على مسافة بضعة منازل واحد من هؤلاء، كان يدعى (ليويك ماتشيفشتشاك)، وكان يأتي إلي دائماً في أيام السبت ويقول: نعم يا سيد سويشاك، ستحلق لي الآن بشكل (مدوزن)، على طريقة (كانتسك)؛ بحيث يكون شعري رائعاً، وإلا فأنت تعرفني. أجل، كان يقول ذلك. لقد كان الشقي الأكبر في المدينة كلها. أؤكد لك أيها السيد بأنك ما كنت لترغب بتلقي ضربة منه على وجهك.

- أصدقك بدون تحفظ، قال الصحفي ذلك ثم أصلح جلسته في الكرسي. «كان له أصدقاء، وكانوا - طبعاً - رجال عصابات مثله. كانوا في كل سبت يحضرون إلى أمام الكنيسة، ويلعبون لعبة تعرف بـ (المغفل على الخط)، فكانوا يرسمون خطأ على الممر، وكل من يتخطاه تناله صغعة على جبينه».

- ولأي سبب؟

- هكذا، لأجل اللهو. لم يعودوا الآن موجودين فلقد تغيرت الأمور.

- تغيرت الأمور؟

- أوه، نعم، أجاب الحلاق بحيوية. لم تتغير الأمور من ذاتها، إنما الناس هم من غيرها.

- حقاً، لقد تغير كل شيء. سيبنون لنا مصنعاً، هل تعرف ذلك يا سيدي؟ سيصنعون هنا آلات موسيقية. أصبحوا يرسلون الأولاد هنا وهناك. قبل الحرب لم يكن يوجد سوى اختصاصي واحد لتصليح الآلات الموسيقية. كان السيد (توركوفيتس) هو من يقوم بإصلاح الأورغان، كانوا يطلقون عليه لقب الخبير. وكان هو نفسه يقول أنتم يا قاذورات، عليكم مناداتي بالخبير. أنا رجل أقوم بعمل دقيق. فإذا ذهبت /في داهية/ ستموتون آثمين، لأن الكنيسة متعلق أبوابها، وكنيسة بدون موسيقى ليس لها معنى عند الله، حتى ولو وصعتم في صحن الترععات عشرة زووتيات⁽¹⁾. وهكذا كانوا ينادونه مثلما أراد. كان يشرب لدرجة أن أحداً لم يشرب

(1) زووتني: العملة المتداولة في بولونيا.

مثله من قبل، ولن يكون هناك من سوف يشرب مثله، أحياناً لثلاثة أيام متواصلة، وأحياناً لمدة خمسة أيام. كان يمضي في المدينة ويصيح: أرفع يدي إلى السماء وألعنكم! كان يحفظ كتاب الشعائر، ويجلس باستمرار في الكنائس، ويستطيع التحدث باللاتينية. كان يحلق عندي حلقة الـ(كانتسك) أيضاً. وأنت يا سيدي هل تريد أن تحلق على طريقة (كانتسك)؟

- حلقة عادية، قال الصحفي متنهداً.

كانت المرأة التي يجلس خلفها ملطخة ببراز الذباب. وتَمَعَّن للحظة طويلة في تلك النقاط السوداء، ثم سأل:
- وماذا عنه؟

- عنه..؟، أها... لا شيء، مات وقبيل موته صرخ: أنتم يا قاذورات، إذا أردتم أن تستمعوا إلى الموسيقى، فلتوصلوا الكهرباء إلى بيوتكم، ولتشتروا راديوهات بدلاً من الذهاب إلى الكنيسة!! لقد ضيعته القودكا تماماً. الآن لم يعد الناس يشربون بذلك القدر. لقد تغير كل شيء، لم يعد هنالك وقت للـ(لعرنات). إن الكثير من الأمور يذهب إلى غير رجعة. لقد تغير الناس، أصبحوا يعملون، لديهم مهن الآن، أصبحوا يفكرون بطريقة مختلفة. أنا أيضاً يا سيدي أصبحت شخصاً آخر. ربما سألقي بحرفة الحلقة إلى الجحيم. هل تريد مرهماً؟
قال الصحفي:

- نعم، ثم نظر إلى الحلاق وأردف: لقد أصبحت عجوزاً أيها السيد، هل تريد أن تغير مهنتك بعد هذا العمر؟ سيكون ذلك ثقيلاً عليك.
«أجل، أنا عجوز، حتى إنك لا تستطيع تخيل كم أنا عجوز يا سيدي. لي من العمر ثمانون سنة ابنتي تسكن في فنزويلا، ولي حميد يا سيدي، هل ترغب في رؤية صورته؟»

- لأجل ماذا؟ وما الذي يعني من أمر حفيدك؟

قال الحلاق مقطباً جبينه:

- نعم، معك حق، ما الذي يعنيك يا سيدي من أمر حفيدي؟ أحياناً يرغب المرء بالثروة، ولكن لا يجد أحداً كبيراً أو مميّناً، كان الناس يجلسون أمام البيوت للحديث والثرثرة. والآن لم يعد ذلك يحدث. لم يعد لديهم الوقت الكافي، ربما لأنهم يعملون لفترة طويلة، أو لأنهم يذهبون إلى السينما، ثم إنهم أصبحوا يملكون

راديوهات في بيوتهم، وهم يميلون إليها، والصغار يفضلون الرياضة. أما أنا فلإنني ملول وأكثر ما أفضله هو الاجتماع بالناس. فالكلمة تبقى لها مكانتها. قديماً، كان الناس يتحاورون أكثر من الآن، كانوا قادرين على الحديث.

كان رئيس البلدية يحضر إلى هنا، وكان دائماً يقول لي: حسنا يا سيد سويتشاك، هات ما عندك. لقد كان يحلق أيضاً عندي.

سأل الصحفي:

- على طريقة (كانتسك)؟

فكر الحلاق ثم قال بعد لحظة: لا، لقد كان أصلع، ولكن زوجته كان لها عشيق له شعر رائع، وكان يحلق حلاقة (كانتسك). لقد كانت فضيحة كبرى، أقول لك يا سيدي، كل الناس كانوا يعلمون بذلك باستثناء سيد المدينة المخدوع. توقف يا سيد:

- يا للشيطان، قال الصحفي، ومن جديد راح يعكر بصديقته التي تشبه ميكي ماوس، فتخدر رأسه رعباً. لقد تم خداعه مرة منذ زمن بعيد، حيث كان لا يزال مبتدئاً في عمله، والآن بعد أن ثبت نفسه، بشكل ما وبصعوبة لا توصف، على أول إنش من القمة، فإنه يعرف جيداً بأنه لا يستطيع أن يصدق ثانية امرأة أخرى تدعي أنها تحبه مجاناً، هكذا لأجله هو.

قال الحلاق:

- هل تظن يا سيدي بأنني أكذب؟

- لا أريد أن أسمع ذلك، قال الصحفي، في المدينة التي أسكن فيها، معظم النساء يعتقدن الآن بأن الاشتراكية تبدأ من المؤخرة وليس من الرأس، لقد سئمت ذلك كله. أنت ما زلت صغيراً أيها السيد، استمع لما يقوله لك رجل عجوز، في الماضي كان للنساء عشاق، وأحياناً كان أحد الأزواج يكتشف خيانة زوجته، عندها كانت كل المدينة تزحف كي تشاهد كيف يضربها بالكعب على خطمها. (بارتسيكوفسكي)، السراج الذي كان يسكن هنا، وجد مرة ضيقاً عند زوجته، فما كان منه إلا أن ألقى به من على الدرج، وراح يسألها لمدة أسبوع كامل: قولي، هل الأخير هو ابني؟ وربما يجب أن تعرف يا سيدي أنهما كان لديهما خمسة أطفال، وهذا الأخير ولد قبل نصف عام، وكان شعره أحمر بينما بارتسيكوفسكي كان ذا شعر أسود كالأسلاك،

ولم يستطع أن يصدق أن هذا الأخير، ذا الشعر الأحمر هو ابنه أيضاً، لذلك كان يضربها ويسألها: قولي هل هو لي أم لا؟

بعد أسبوع، قالت له وهي تحتصر الكلمات الأخيرة التالية: الخامس هو لك ولكن الأربعة الباقين ليسوا كذلك، ثم قضت بعدئذ.

شرب بارتسيكوفسكي زجاجة، ثم أخذ قاسماً ومرّ به على الخمسة.

أجل يا سيدي، فضائح مختلفة كانت تحدث في هذه البلدة، أما الآن فليست الأمور كذلك. كل شيء تغير، أصبحوا ينون، يعملون ولم يعد هنالك وقت للحماقات، كل واحد الآن يا سيدي، يحمل فوق رأسه أموراً أهم. توقف الحلاق عن الحديث. ابتعد خطوة ونظر إلى الجالس على الكرسي بعيني شخص أنهى للتو أضخم عمل في حياته.

- ألن تغسل شعرك؟

- لا لن أغسله.

سأل الصحفي:

- ألا تفكر بالذهاب إلى وارسو؟

- أصبحت عجوزاً، قال الحلاق وهو يقطع بالأدوات، رحلة كهذه ليست لمثلي

يا سيدي.

- سترى الناس أيها السيد.

- الناس موجودون في كل مكان.

قال الصحفي:

- نعم، إنه لمن الجيد أنني حضرت إليك أيها العجوز. كنت في مزاج عكر وأنا

في رحلة العودة، فالمسافر تراوده مخاوف مختلفة، أما الآن فستكون العودة أمتع بعض الشيء.

قال الحلاق:

- العودة دائماً ممتعة، فالبيت يبقى دائماً بيتاً.

- ليس هذا هو المقصود ولكن من الممتع أن ترى الإنسان في مدينة صغيرة؛

حيث يهطل المطر بلا انقطاع، والطين يعطي الشوارع باستمرار؛ ولا توجد كهرباء؛

وتتقطع الحياة الليلية إذا شئت إحدى العاهرات من آلام السس، إن من الممتع أن

ترى الإنسان هنا وقد تغير تماماً.

قال الحلاق:

- نعم، إن الرمس طويل والإنسان فيه يتغير. أنا يا سيدي تغيرت بشكل مطلق.
- قم بزيارة وارسو يوماً ما أيها السيد.
- أظن بأنني سأموت قريباً.
- كما تريد.

خرج الصحفي، ومن جديد حاض في الطين وسط السوق. كانت الأحصنة غافية برؤوسها المتدلية مثلما شاهدها قبل ساعة، الفلاحون ينامون على الصناديق، المطر يهطل، والمدينة تشبه فطراً كريهاً قنراً مشبعاً بالرطوبة.

- راح الصحفي يصفر وهو يمشي.
- سأله الناظر عندما وصل إلى المحطة:
- ماذا؟ هل حلفت يا سيدي؟

قال الصحفي:

- نعم، وأزاح القبعة.
- هل ستمر بي يا سيدي؟

قال الصحفي:

- الآن أستطيع، ودخل مع ناظر المحطة إلى كشكه.
- صب الناظر الشراب.

قال الصحفي:

- في صحتك:

رد الناظر:

- في صحتك، ثم أردف: إن الحلاق الذي خلق لك شخص جيد. أنا نفسي كنت أحلق عنده حين كنت لا أزال أملك شعراً.

أجاب الصحفي:

- أجل، حتى أنني أعرف بأية طريقة كنت تحلق.
- بأية طريقة؟!

- على طريقة (كانتسك).

- وكيف عرفت يا سيدي؟

قال الصحفي:

- الصحافة تعرف كل شيء، إنه شخص عجوز طيب، لديه دماغ نظيف، ويستطيع رؤية الكثير من الأمور. ربت على ركة الناظر ثم سأله: كل شيء تغير أليس كذلك؟
رد الناظر:

- أجل.

قال الصحفي:

- اسكب مرة أخرى، ولشرب نخب التعبير. أنا نفسي من مدينة صغيرة. عندما يولد الإنسان في مدينة صغيرة من هذا النوع، فإنه يظل يفكر طوال نصف عمره، بأن شيئاً لا يتغير في هذا العالم. أمقت المدن الصغيرة! يسعدني أن كل شيء تغير، أن الناس تغيروا، وأن النساء تغيرن. في صحتك!

رفع رأسه إلى أعلى، وعندها رأى عينيه في المرأة. اقترب بشكل آلي من المرأة، وحقق فيها، فرأى أن رأسه كان مخلوقاً بشكل قدر، مقيت على طريقة (كانتسك). لم يشرب كأسه. طار إلى رصيف المحطة وغادر إلى وارسو.

موت شهور كثيرة وهو يقول في نفسه: لقد هزأ بي ذلك المتخلف، أليس

كذلك... ■

دمشق (*)

موشيخ إيشخان

ت: د. نورا أريسيان

الكاتب الأرمني موشيخ إيشخان:

اسمه الحقيقي موشيخ جندرجيان. ولد عام 1914 في ميغريهيسار (قرب أنقرا) وتوفي في بيروت عام 1990. تم تهجيره مع عائلته إلى دير الزور. قضى طفولته في دمشق حيث أتم تعليمه الابتدائي ثم انتقل إلى قبرص حيث أكمل تعليمه الثانوي. غادر إلى بيروت وبعدها إلى بروكسل حيث درس الأدب في جامعاتها. استقر في بيروت وتفرغ للكتابة والتدريس.

يعتبر موشيخ إيشخان من أبرز الكتاب والشعراء الأرمن في المهجر. لفت موشيخ إيشخان الأنظار منذ مجموعته الأولى وهي عبارة عن قصائد بعنوان (أغنية بيروت) صدرت عام 1936، وتلتها مجموعة (أرمينيا) 1946 و(حياة وحلم) 1949 و(الخريف اللحي) 1963 وغيرها. تفرح قصائده بالرومانسية والعاطفة، فتجد نار مشاعره الرقيقة والصادقة وغيوم الحزن ترائف دوماً سطور شعره.

عاش الحرب اللبنانية وعصص لها قصيدة بعنوان (لبنان)؛ حيث وصف فيها الموت والدمار وسمى لبنان مملكة الجمال. كما عبر عن الأزمة اللبنانية من خلال العديد من المقالات التي كانت تصدر في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات في ملحق جريدة «أزناك» في بيروت حيث توفي عام 1990.

كتب موشيخ إيشخان عدداً من المسرحيات الحديثة في بيتها وطريقة تفكيرها؛ حيث تناول مواضيع وطنية ونفسية واجتماعية مثل (الرجل الذي خرج من البراد) 1979، ومسرحية (ملك كيليكيا) 1989 و(كم هو صعب الموت) 1971.

من أعماله الشعرية (من أجل الخبز والنور) 1951 و(من أجل الخبز والحب) 1956 و(وداعاً أيها الطفولة) 1974. وكذلك عمله المؤلف من ثلاثة أجزاء (الأدب الأرمني الحديث) عام 1973 - 1975 سمي بأمير الكتابة الأرمنية تيمناً بكتبه التي تعني الأمير باللغة الأرمنية.

...

دمشق اسم يصدق من بين الحكايا. في كل مرة كان يحكى فيها عن أمر بعيد وصعب المنال، اعتاد أبي على القول: لماذا؟ وهل سيأتي المعلم من الشام؟ ما زالت الشام معلقة في خيالي بحكاية ذلك العربي الأسمر الذي يقف أمامك وهو متأهب لتنفيذ كل أوامرك بسحر الخاتم، فيبني قصوراً من العاس في دقيقة واحدة، ويمدّ طاوولات عجيبة تفيض بخيرات العالم. كل ما تستطيع وما تشاء.

أنظر من حولي ولا أرى العربي الأسمر فالمارون في الشوارع بيض البشرة مثلنا. وكان أمني خاب، فهل يكون العرب بهذا الشكل؟

- أين العرب السمر، يا أمي؟

- إنهم لا يعيشون هنا.

- إذا أين يعيشون؟

- في البعيد، في البعيد جداً.

- أبعد حتى من الشام؟

أتينا إلى الطرف الآخر من عالمنا، هارين وراكضين، سيراً على الأقدام وبالعربات والسيارات والسفن والقطارات... ويقولون لي: إننا لسنا في العيد كفاية، وهناك أماكن أبعد، وعلينا متابعة المسير كي نلتقي بالعربي الأسمر.

رמينا صررنا في باحة كنيسة الأرمن مثلنا مثل العائلات الأرمنية المهجرة. هناك من قضى ثلاث ليال أو أربع، ولم يتمكنوا بعد من تدبير بيت لهم. إن الكنيسة الأرمنية بيت الشعب في كل مكان. ولكن لماذا وجه هذا الكاهن الشاب مقطب إلى هذا الحد؟ إنه يسير في الباحة بحركات عصبية، وينذر بصوت قاس قائلاً:

- عليكم إخلاء باحة الكنيسة فوراً. هل تفهمون ما أقول؟ يجب ألا يبقى مخلوق واحد

هنا هذا المساء. فالكنيسة ليست مخيماً للمهجرين، الكنيسة كنيسة. أتفهمون ما أقول؟

بالطبع تفهم النساء الأرمنيات وأطفالهن ما يقوله الكاهن، وهن يقفن إلى جانب أغراضهن بعيون حائرة ووجوه قانطة كالأصنام. فالكنيسة كنيسة، لا شك. ولكن إلى أين سيذهبون؟ أين سيؤوي الناس رؤوسهم الجافة وأجسادهم المهكّة.

- لا أعرف. واستمر الكاهن في الصراخ. - عليكم تدبير أموركم بأنفسكم.

استأجروا عرفة أو اذهبوا إلى مخيم المهجرين (الكعب) أو اعثروا على مكان ما.

قالت أمي بصوت خافت:

- يبدو أن هذا الشاب عديم الحرية - تسلم لي رتبته - ، فهو لا يفقه شيئاً عن حال التهجير.

فأجابتها عجوز واقفة إلى جانبنا:

- الحق معه يا أختاه، إن لم يتلاف الأمر فستحول الكنيسة إلى مخيم.
لا جدوى! علينا أن نجد مكاناً نأوي إليه قبل أن يحل الظلام. انطلقت أمي والجدّة «الحاجة» بحثاً عن غرفة للإيجار. فركضت خلفهما والتصقت بطرف ثوب أمي. مررنا بشوارع صيقة ومضرة، بصحبة مرافق سيحصل على أجره مقابل مساعدتنا. ودخلنا في شوارع لم أر مثلها في أي مكان. شرفات البيوت متقابلة، وكأنها متصلة بعضها ببعض الآخر. يمكنك أن تمتد يدك من نافذة إلى أخرى تقابلها وتمرر أي غرض. مشربيات البيوت قريبة إلى حد الالتصاق ونور الشمس بالكاد يتسرب إلى الأسفل من بين فتحاتها. فما يسمى بالشارع هو بساطة مسلك ضيق في تلك المتاهة التي تحضن البيوت، حيث يصعب على حمار بحيل وصاحبه العبور.

قالت أمي باستغراب:

- أستغفر الله، ما هذه الأماكن الضيقة، فالإنسان يمكن أن يختنق.

فأوضح مرافقنا الأمر بقوله:

- إن الخوف من المذابح والعدو هو الذي اضطر أصحاب هذه الحارات من المسيحيين أن ينحسروا جنباً إلى جنب لكي يسهل الهروب من بيت إلى آخر.
مرة أخرى مذابح؟ مرة أخرى الخوف من التركي؟ ارتعشت في الحال. إذاً لماذا أتينا إلى الشام، إلى آخر الدنيا...

خرجنا من تلك الحارة المختنقة بالبيوت المنحصرة حباً إلى جنب، لينفتح أمامنا شارع عريض ومشمس، وحوانيت ومهاه وأساس يدخنون النارجيلة على الأرصفة وباعة شراب يخشخشون طاسات بحامية لامعة.

- «أنصت جيداً ولا تعفل أي كلمة تعلم اللغة العربية بأسرع ما يمكن». تنصحي أمي وهي تشدني من يدي. كانت قد همست النصيحة نفسها يوم دخل اليونان مدينتنا.

- أنصت إلى أحاديث الجنود اليونانيين، أسرع بتعلم اليونانية.
تعلّمت ثلاث كلمات فقط: الخبز والماء ومرحبا. عندما هرب اليونان هربنا نحن
أيضاً من خلفهم. والآن آتينا إلى عالم حيث لن نهرب إلى مكان آخر. آتينا لنعشر
على مكان جديد ووطن جديد نستقر فيه. يجب أن أتعلّم اللغة العربية. لكن كيف؟
وهل يمكن تعلّم لغة بالإنصات يميناً ويساراً أو باصطياد الكلمات من الهواء.
أجد تعليمات أمي العاجلة غريبة بعض الشيء، ولكن كنت أنصت للأصوات التي
تصدح في الشارع آخذاً شكل التلميذ النبيه.
وكانت أعلى الصرخات للبائع الذي يتغنى بصوت عال بأصناف الخضراوات
المحملة على الحيوان. يبدو أنه ليس لديه رباتن. إن سواد الباذنجان المصقول يلمع
تحت أشعة الشمس المسائية. أستغرب، لا أصدق أذني... كلمة (بادلجان) التي
أعرفها ينطقها العربي ذاتها (باذنجان) ...
أسرعت نحوها دون إضاعة وقت:
- يا أماء، تعلّمت كلمة واحدة .
نظرت أمي مندهشة.
- (بادنجان)..
- الله يصلحك، كم هو ذكي ابني. وهل تستطيع أن تتعلم الكلمات الأخرى التي
يلفظها الرجل مع (البادنجان)؟! ...
الكلمات الأخرى... تلزمني سنوات طويلة كي أتمكن من لفظ باقة صغيرة من
الكلمات الأخرى حتى ولو فتحت أذني وعيني جيداً.
وكي أكون صادقاً، عليّ أن أعترف بأنّي أشعر بالخجل حتى اليوم أمام قمر أمي
وأمام أبناء بلدنا العرب، وأمام الوطن الجديد الذي تبنانا.
تقدمنا حتى طرف المدينة، حيث تغدو الأبنية متناثرة وتنقشع البساتين أمامنا.
وقال المرافق:
- آتيت بكم إلى هنا لأن الجو في هذا المكان لطيف جداً. لن تجدوا جواً منشرحاً
مثله في الشام كلها انظروا، لقد بني المشفى الفرنسي والانكليزي في هذه المنطقة.
وليس عبثاً اختاروا مشافهم في هذه الأحياء. إنهم يعرفون ما يفعلون
فتعترض الوالدة قائلة:
- لكننا سنكون بعيدين جداً عن الكنيسة والوق.

- لا بأس، يا سيدتي، كونوا بعيدين إنما عيشوا أصحاء. حتى لو أكلتم قليلاً فالجو سيثبعمكم.

أنظر إلى سلسلة الأبنية، وأنا أصلي في سري عسانا نستأجر غرفة في إحدى الأبنية هذه، التي دهنت درفات نوافلها بالأخضر أو الأزرق، إلا أن المرافق انعطف يساراً ودخل شارعاً ضيقاً.

- هنا، يا سيدتي، يسكن الأرمن وفي الوقت ذاته الغرف رخيصة.
- هناك في زاوية الشارع يوجد ينبوع. دنونا ومددنا راحات أكفنا للماء الفائض، روينا جميعنا ظمأنا، فقالت أمي:

- آه، كم الماء بارد. يرحم الله من أقام هذا الينبوع.
وأردفت الجدة:

- وكأنه ينبوع قرينتا (سيفري - هيسار).
أجاب المرافق:

- ماذا تقولون، فالشام معروفة بمائها وهوائها وسكاكرها.
أنا الآن أعرف طعم الماء والهواء. أما السكاكر فلم أذقها بعد. هل هي طيبة المذاق مثل شوكولا الجنود اليونان؟!

انعطف مرافقتنا بجانب الينبوع، وتوقف أمام بيت قاتم ذي طابق واحد في شارع حجري، ومغبر. درفات النوافذ والجدران مدهونة بخليط سيء من الطين والكلس. لا أرغب بالدخول. حتى الباب ليس له مسكة حديدية. دفعوا الباب، ودخلوا. عبثاً أحاول أن أقاوم، وأنا أرجوهم أن يقرعوا باب الباء الحديث المواجه.
وكان الجواب:

- اسكت أنت ما زلت صغيراً على هذه الأمور.

ويتسع ممر بقوس منخفض أمام ناحية بلاطها من الأحجار الكبيرة. وتحيط الغرف بالباحة، لكن واحدة فقط تطل على الشارع. وفي الزاوية اليمنى من الباحة كباس لسحب الماء من البئر. وبسما تتفقد أمي وجدتي الغرفة الفارغة في العمق المقابل، أندفع نحو الكباس بفضول طفولي، وأحرك يده إلى الأعلى والأسفل. وبعد عدة حركات يسيل الماء في الحوض. لقد استحوذ هذا الكباس على قلبي فتصالحت مع البيت غير الجذاب من الخارج.

- الغرفة مظلمة قليلاً ولكن ماذا فعل، سيكون لدينا مكان نؤوي فيه رؤوسنا. خلصت أمي.

فأجاب المرافق:

- إنه حسن يا سيدتي، نسبة لسعره يُعدُّ حسناً جداً.

كانت صاحبة البيت سيدة عجوز أتت من أمريكا، وحصلت على ذلك المبنى من توفير مالها. ومن الصعب أن توافق على استئجار تلك الغرفة في عمق الباحة. ونحن كثر، أربعة أولاد وإثنان كبيران. فهي لا تريد ضجة وجلبة في البيت. وبكلمات عربية مع إيماءات بيديه ورأسه، نجح مرافقنا بإقناعها أخيراً. بأننا أناس طيبون من عائلة معروفة، كنا نملك بيتاً كالقصر في مسقط رأسنا، وبساتين وحقولاً.. إنما المصير التمس جعلنا مهجرين، يجب ألا يحكم علينا بحالنا هذا.

ترى هل فهمت صاحبة البيت هذا الخطاب الذي ألقى بحركات الأيدي، وكلمات مكسرة بالعربية والتركية؟ المهم أنها أومأت برأسها بالموافقة، وفتحت كفها لاستلام أجر الشهر الأول سلفاً.

(*) فصل من رواية «وداعاً أيتها الطفولة» للكاتب الأرمني موشىخ

إيشخان (1913 . 1990)، 1974، بيروت، ص 215

رواية «وداعاً أيتها الطفولة» هي عبارة عن مذكرات طفولته، وقد خصص الكاتب الجزء الأول من الرواية لسرد قصة حياته في (سيفريهيسار)، ورحلة العذاب إلى أن وصل إلى دمشق. أما الجزء الثاني فتدور أحداثه في دمشق، وقد خصصه لسرد ذكرياته في دمشق؛ تلك المدينة التي قضى فيها طفولته، بيوتها ومدارسها وشوارعها، والمهنة التي مارسها، وكذلك شغفه بالمطالعة وانطلاقته إلى عالم الأدب والكتابة. وفي النهاية يودّع إيشخان طفولته التي لم تكن مليئة بالألعاب بل بالدم والحلم الضائع. ■

و. متابعات

د. نوح بن يوسف
ت. صخر الحاج حسين

مفارقات الترجمة من العربية وإليها.
مفهوم التمثيل بين الفلسفة والأدب



مفارقات الترجمة من العربية وإليها

د. نوفل نيوف

«إننا لا نترجم لغة، وإنما نترجم كلام كاتب»

فرديناند دي سوسور

تحدث الدكتورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) في مقدمتها للطبعة الخامسة من تحقيقها «رسالة الغفران» للمعري⁽¹⁾ عن أنواع من الأخطاء التي وقع فيها المستشرق نيكلسون، وهو يترجم رائعة المعري هذه؛ فتوقف عند أخطاء كانت في الأصل العربي صحيحة، فغيرها نيكلسون بأخرى غير مفهومة ولا صحيحة؛ وأخرى لم تنشأ من صعوبة العبارة في (الغفران)، أو تحريفات النص، وإنما نشأت عن عدم فهم الأسلوب العربي، وعدم الانتباه إلى الأشخاص الذين يتحدث عنهم «أبو العلاء» (ص 99). وتورد بنت الشاطئ بيتاً من الشعر هو:

وإنما ولا كفران لله ربنا
لكالذئ لا تدري متى حتفها البدن
ترجمه نيكلسون بما معناه: «وإني لأكفر من (يزعم) أن الله ربنا (له) يدا البدن لا يدري متى صفقهما». فتقول: إنه أعياه فهمه، واحتاج إلى كثير من الإضافات لكي يستقيم له ما فهمه منه. ثم تثبت نص الترجمة والهامش كما وردا باللغة الإنجليزية وتضيف: «إنه احتمال غريب» لا يخطر على بال من له فقه بالعربية» (ص 101).

(1) أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط/5، دار

وتحيء بـ «أمثلة من أخطائه» التي ترجع إلى عدم فقه الأسلوب العربي، أو عدم معرفة أعلام (العفزان)» (ص 102):

«في (العفزان)» عن شعراء الجنة:

«... فيبتدئ بـ زهير، فيجده شاباً كالزهرة الجنية» (...).

الجنني: الثمر جني لساعته، وواضح أن «أبا العلاء» هنا، يصف زهير بن أبي سلمى بالشباب في الجنة، لطول ما شكا الشيخوخة في الدنيا. وقد ظن «نيكلسون» أن الزهرة الجنية، علّم لشخص، فترجمها:

«...he was a youth like Zuhra The Junniya» P.657 -1900

هكذا برسم العلّم، ولم يقل لنا من «زهرة الحنية» هذا (أو هذه)؟ «(ص 103). وتحيلنا الباحثة على طبعة سابقة صمّمتها «أمثلة أخرى من أخطاء المستشرق الإسباني «ميجويل أمين بلاسوس» في فهم النص العربي» (ص 104).

وقبل بنت الشاطي، وعلى غرار ما ذكرناه أعلاه، كان أحمد زكي قد أشار في «رحلة إلى الأندلس»⁽¹⁾ إلى ما وقع فيه «العلامة الفرنساوي جرنجر ديلا جرانج» من أخطاء، وهو يترجم قصيدة أبي البقاء الرندي:

لكلّ شيء إذا ما تم نقصانٌ فلا يُغرّ بطيب العيش إنسانٌ
وأخطاء لا جرانج، كما يقول أحمد زكي، ناجمة عن أخطاء في نقل بعض الكلمات «فترتب على ذلك أن ترجمة بعض الآيات جاءت مختلفة» (ص 35). من ذلك، مثلاً، قراءته:

وَأَيْنَ مَا شَادَهُ شَذَادٌ فِي إِرَمَ وَأَيْنَ مَا سَاسَهُ فِي الْفُرْسِ سَاسَانُ
«نقلها العلامة لا جرانج المذكور هكذا (ساده شداد) بالسين المهملة، وترجم بما معناه السيادة ولا معنى لذلك» (ص 35).

غير أن لا جرانج يقع في خطأ من نوع آخر أشد خطراً، عندما يقرأ الشطر الأول من هذا البيت:

(1) أحمد زكي. رحلة إلى الأندلس (1893). دراسة وتقديم محمد كامل الحطّيب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990

يَارُبُّ أُمُّ وَطْفَلٍ حَيْلَ بَيْنَهُمَا كَمَا تُفَرِّقُ أَرْوَاحَ وَأَبْدَانُ
على النحو التالي : «(يَارُبُّ أُمُّ وَطْفَلٍ حَيْلَ بَيْنَهُمَا) وترجم بما معناه (يا الله هل يلزم أن جلاً يوضع بين الأم وأولادها وأن الأرواح تفصل عن الأجساد) وهو غلط مبيت، لأنه تصوّر أن ربّ يضمّ الراء هي ربّ بفتحها (..) ثم إنه أخطأ في قراءة (حِيل) فوزّع النقطتين على الحرفين فقرأها (حِيل) وهي قراءة يترتب عليها هذا البيت، وكان الرجل عارفاً ببحوره وأوزانه كما يستدلّ عليه من شرحه للقوائد التي في كتابه» (ص 38).

هذا النوع من الأخطاء، كما مرى، يمكن رده، في جزء منه على الأقل، إلى الكتابة العربية من رسم للخطوط في المخطوطات، وعدم وجود التشكيل . إلخ.
أما معاصرنا المستعرب الفرنسي «ريشار جاكمون» فبلغت النظر إلى نوع آخر من أخطاء المترجمين الأوروبيين، فيقول: إن الطاع الاستشراقية «تفترض أن النص العربي غير قابل للقراءة في ترجمة ما لم يوضح المترجم سرّه المضمّر (سرّ النص - ن. ن.)، الأمر الذي يزيد بشكل غير ضروري، من تحديد قراءاته الممكنة، بل ويؤدي أحياناً إلى تضليل القارئ: فعلى سبيل المثال، نجد أن «أندريه ميكيل»⁽¹⁾ نفسه، في ترجمته لقوائد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، يضيف حاشية إلى عنوان القصيدة الأخيرة «إقبال والليل»، ليوضح لقارنه أن إقبال هو «اسم فيلسوف وشاعر هندي مسلم (1873 - 1938) ويعلي من شأن التراث الصوفي (...)»، وذلك في حين أن إقبال التي يشير إليها السياب بشكل واضح في هذه القصيدة بالفعل هي زوجته⁽²⁾.

غير أن المعارضة الحقيقية، أو قل الطرافة المحزنة، تكمن بالمقابل في إشارة جاكمون في الحواشي إلى ما عدّه الشاعر حافظ إبراهيم ترجمة لرواية فيكتور هيغو «البؤساء»، قائلاً: «إن المحرر الذي كتب مادة «حافظ إبراهيم» في الموسوعة البريطانية

(1) ثمة ترجمة عربية بلغة الركائز لأحد كتب هذا المستشرق :

أندري ميكال، الأدب العربي، تعريب ربيع بن وائل، صالح حيرم، الطيب العشاش، الشركة التونسية لفنون الرسم، 1980

(2) مجلة «مصول»، المجلد الحادي عشر، العدد الثاني، صيف 1992، ص 51

وأذكر، في هذا الخصوص، أنني قرأت مرة لأحد المستعربين للروس حاشية يوصح فيها لقارنه أن (عتاباً وميجنا شاعران شعيلان عريبان من القرون الوسطى) 1 - ن. ن.

(ولم يرد اسمه) يقول: «إن موهبة حافظ الحقيقية ربما كانت في النشر، وهذا ما يتبين من روايته البؤساء التي لم يتمها» (ص 56).

وهذا يعني، في نظرنا، أن هوة الاختلاف بين «بؤساء» هيغو و«بؤساء» حافظ أنارت بصيرة ذلك المحرر حتى جعلته يدرك أن ما بين يديه ليس ترجمة، بل هو تأليف يفصح عن أن موهبة شاعرنا نائراً تفوق موهبته شاعراً! ثم إن هذه المفارقة ذات حدين: فهي تفصح جهل كاتب المادة بمن يكتب عنه، من جهة، مثلما تفصح تجني حافظ إبراهيم على الترجمة، من جهة ثانية.

ولما كان من الاجتهاد ما قتل، كما في حالة إقبال الشاعر وإقبال زوجة السياب، فإن المستعربين الروسين ن.ف. جدائف وأ.أ. إغنتيكو⁽¹⁾ ينسجان على منوال مشابه حينما يترجمان عنوان كتاب «حوار مع الشيوعيين في أقبية السجون»⁽²⁾ بـ«حوار مع الشيوعيين في ثياب السجون» ظناً منهما أن أقبية هي جمع قباء، وليست جمع قبرا ويقع المترجمان في استخفاف أشع من الاجتهاد القاتل عندما يترجمان عنوان كتاب يوسف القرضاوي «الصحوة الإسلامية بين الجمود والتطرف»⁽³⁾ بـ«الوعي الإسلامي بين الجحود والتطرف»! إذ يستخدمان كلمة soznanie ، أي الوعي، بدلا من الصحوة probujdenie، وكلمة otritsanie، أي النفي، بدلا من كلمة الجمود zastoi التي يقرأنها الجحود، مثلاً⁽⁴⁾.

على أن جملة هذه الملاحظات لا تعني، بالطبع، الانتقاص من قيمة ما بذله بعض العلماء المستعربين من جهود مخلصه في دراسة تراثنا العربي، وترجمته، وتحقيقه... إلخ. مثال ذلك في مجال الترجمة، لكي لا نبتعد كثيراً عن موضوعنا، تمييز الأمريكي ج. ت. هونرو⁽⁵⁾، في معرض تفنيده افتراضات طه حسين و

(1) ن.ف. جدائف، أ.أ. إغنتيكو. الإسلام على عتبة القرن الحادي والعشرين. موسكو، دار «الأدبيات السياسية»، 1989، ص 60

(2) عبد الحليم حفاجي حوار مع الشيوعيين في أقبية السجون الكويت، 1974

(3) يوسف القرضاوي. الصحوة الإسلامية بين الجمود والتطرف. قطر، 1982

(4) جدائف وإغنتيكو ص 178

(5) انظر النص الروسي في كتاب: «الثقافة والأدب العربيان في المصور الوسطى. موسكو، 1978، ص 116» Islamic Poetry. _ Journal of G.T Monroe. Oral Composition in Pre

52 — Arabic Literature. Leiden. vol.3 , 1972 , 1

مرغوليوث بأن الشعر الجاهلي منحول، تمييزاً دقيقاً بين المترادفات وحالات استخدامها: «الديار» في البحر الكامل، و«الطلل» في البحر الوافر، و«النمر» في البحر الطويل.

أو قول لويس ماسينيون، في بحثه عن موقف الإسلام من الفنون: إن العرب «كانوا يسمّون الحب بكلمة لا تترجم، إذ كانوا يصفونه بكلمتين هما «الحسين» و«العرام». وهذا يعني الأسف، ولكنه الأسف الذي ليس فيه يأس، إنه ربط الذكرى بالوفاء لعشق فيه من الإخلاص أكثر مما فيه من الحب (...). أسفٌ على ما كان للشعور من صفاء أصيل لم يعد موجوداً الآن، بل وأكثر من ذلك هو أسفٌ على خضرة ورواء الجنة التي يتذكرها الشاعر في رمضاء الصحراء»⁽¹⁾.

أو توقّف «شارل بيلا» عند كلمة «حِلْم» دون ترجمة وتشيتها بلفظها العربي قائلاً: «إنني أزداد اقتناعاً بأن hilm هو الفضيلة الأساسية لدى العربي كريم المحتد»⁽²⁾.

وعلى الضمة الأخرى، أعني عند المترجمين العرب، نجد أن المفارقات من طبيعة أخرى، لها أشكال متعددة قد تكون ناجمة في معظمها عن قلة التبصر حياً، والمحدودية الثقافية أحياناً، وعن جهل أو ضعف باللغتين أو إحداهما في أكثر الحالات التي سنعرض هنا بعضاً منها.

فإذا ما اكتفينا بالتفاته سريعة إلى إشكالية المفارقة بين الأصل والترجمة في تراثنا الوسيط أمكننا أن نشير إلى قول طه حسين بأن «لبن سينا نفسه لا يفهم أن ينبّه على أن كتاب «الحطابة» (لـ أرسطو - ن. ن) معيد عن الفكر العربي، وبلغت النظر مراراً إلى أن به أشياء خاصة باليونان، ويصرّح في مواضع عدة بأنه لم يفهم جملًا

(1) المرجع الروسي السابق (ص 58)

L.Massignon Les methodes de realisation artistique de peoples de L'Islam. - L.Massignon. Opera minora. T 3 Beirut, 1963 9 - 28

(2) المرجع الروسي السابق (ص 66) :

CH. Pellat. Variations sur le thme de L'adab. - «Correspondance d'Orient Etudes». Bruxelles. Vol. 5 - 6, 1964, 19 - 37.

بعينها واردة في كتاب «الخطابة»؛ بل لقد بلغ به الأمر أن اتهم الترجمة بعدم الدقة، وودّ لو استطاع الرجوع إلى الأصل اليوناني⁽¹⁾.

وإذ يعيد طه حسين إلى الأذهان أن ابن رشد لم يفهم معاني أرسطو فحرفها، يتساءل: «أهو قصور من الفيلسوف القرطبي أم فساد ترجمة «الخطابة» و «الشعر»؟ ويضيف قاطعاً: «لا شك أن ابن رشد لم يفهم على أقل تقدير كتاب «الخطابة» لأن ترجمة هذا الكتاب صحيحة بقدر الإمكان، ومن المستطاع قراءة مقدار صالح منها، على ما في ذلك من مشقة»⁽²⁾.

لعل الفكرة الأبرز هنا هي تنبّه ابن سينا إلى الهوية التي تفصل «خطابة» أرسطو وما فيه من «أشياء خاصة باليونان»، عن الفكر العربي، أي إلى خصوصية نص الآخر، إلى هويته المختلفة، التي لا بد من التعامل معها بمعرفة واستيعاب وحذر، وليس بقاموسية جامدة كثيراً ما تتمثل في تنطع واستخفاف لدى بعض مترجمينا العرب. ويخيّل إلي أن ما يسمّيه اليوم علماء التنظير للترجمة بـ «الهوية» متضمن، من حيث الجوهر، في ما ينسبه التوحيدي لـ أبي سليمان المنطقي حين يقول: «على أن الترجمة من لغة يونان إلى العبرانية، ومن العبرانية إلى السريانية، ومن السريانية إلى العربية، قد أخلّت بخواص المعاني في أبدان الحقائق إخلالاً لا يخفى على أحد. ولو كانت معاني يونان تهحس في أنفس العرب مع بيانها الرائع، وتصرفها الواسع، وافتنانها المعجز، وسعتها المشهورة، لكانت الحكمة تصل إلينا صافية بلا شوب، وكاملة بلا نقص، ولو كنا نفقه عن الأوائل أغراضهم بلغتهم لكان ذلك أيضاً ناقعاً للغليل، وناهجاً للسبيل، ومُبلغاً إلى الحد المطلوب»⁽³⁾.

(1) طه حسين. «في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر» (ترجمها عن الفرنسية المحقق عبد الحميد العبادي في كتاب: «قدامة بن جعفر. نقد النثر. دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1982 (ص 26). (يؤكد شوقي صيف في كتابه «سماح البحث»، وكذلك د. شكري محمد عياد في كتابه «المذاهب الأدبية والنقدية». الكويت، «عالم المعرفة»، العدد 177، أن «البرهان» لـ ابن وهب وقد نسب خطأ لـ قدامة باسم «نقد النثر» (ص 211).

(2) المرجع السابق. (ص 24).

(3) د. تيسير شبيح الأرض. الترجمة والتواصل. في - مجلة «الموقف الأدبي»، دمشق، العددان 202 / 203 شباط وأذار 1988 (عدد ممتاز عن الترجمة الأدبية)، (ص 49).

أن يتمثل المترجم ما يعنيه التوحيدي بقوله «خواص المعاني في أبدان الحقائق»، وأن «تهجس» معاني يونان في أنفس العرب، ذلك هو، كما نظن، الأساس والمعنى في مطالبة المترجم باستيعاب ثقافة الآخر، بالقدرة على التفاعل/التعامل مع فكر المختلف، مع هويته، أولاً، وفي الانفكاك من أسر الفهم القاموسي الضيق، والفهم العلط، والأداء الركيك، ثانياً. ومؤدى هذا الكلام، في تقديرنا، هو ما تعنيه المطالبة بالحفاظ على هوية النص المترجم.

إذ نقرأ في مقالة جوال رضوان «المشكلات النظرية للترجمة»: «إن الترجمة تطرح مشكلة الهوية، حيث يعطي الفكر والاستعمال في اللغة - الهدف هذه الترجمة هوية خاصة، يجب أن تكون مطابقة تماماً لهوية النص - المصدر، هذا النص المتأثر بعقلية واستعمالات أخرى»، وتزيد فهمها الهوية على هذا النحو بقول سان جيروم Saint Jerome «إن المطلوب هو تأدية المعنى كاملاً، وليس نقل الألفاظ»⁽¹⁾.

ولكننا، على خلاف الاستخلاص الذي نقرؤه في قول جوال رضوان إن فلاديمير بوبوف يطالب بترجمة حرفية، مادام، وفقاً لكلامه، يؤمن بأن «كل ترجمة لا يَشْتَم منها رائحة الترجمة هي بالضرورة غير دقيقة»، وبأن الدقة تعني، في نظره، ألا تكون الترجمة «شرحاً»، وأن تجعل الدقة فوق الأقوال المأثورة والحكم والإيقاع والنحو، وألا تُفْرِط في إيصاح النص - الهدف وتسهيله للقارئ أكثر من النص الأصلي»⁽²⁾، نعتقد من جانبنا أن لا تناقض بين تشديد سان جيروم على «تأدية المعنى كاملاً، وليس نقل الألفاظ»، وتشديد بوبوف على التحذير من الشرح والإفاضة «في إيصاح النص - الهدف وتسهيله»، ولا سيما أن المؤلف نفسه تقر بأن بوبوف يخرج على قواعده في ترجماته. فكلاهما هنا يؤكد، من حيث الجوهر، على الأمانة بمعناها العلمي، والإبداعي، والعميق معاً. وينبغي أن نفهم مطالبة بوبوف بالـ «حرفية» في حدود هذا الانسجام الذي نظنه قائماً بينه وبين سان جيروم، أي بأنها صبر الأمانة،

(1) جوال رضوان المشكلات النظرية للترجمة. ترجمة ناصر الجليلي ومن عريضة علي، مراجعة د بوفل بيوف - في. «الموقف الأدبي». العدد 202 / 203، ص 129. (التشديد لنا - ن.ن.)

(2) المرجع السابق، ص 134. (التشديد لنا. - ن.ن.)

وليس بالمعنى المبتذل الذي يطبقه بعض مترجمينا عتياً منهم، وتسويغاً واهياً لما في ترجماتهم من تعمية واستغلاق وركاقة.

يقول د. سامي سويدان: «ولأن الترجمة ليست أمية للمعنى وحسبه وإنما أيضاً للصياغة الأسلوبية والشكلية التي تميزه، بحيث لا يعود هما من مجال للحديث لا عن طريقة يوحنا بن البطريق، ولا عن طريقة حنين بن إسحاق، فقد حاولنا قدر الإمكان المحافظة على السمة الخاصة للتعبير والأسلوب، بقدر ما تتيح العربية ذلك». ثم يتابع، ربّما لمزيد من التوضيح بل والإقناع، قائلاً: «فلم تعدّل بنية التراكيب والصيغ والصور وترتيب المفردات التي تشكّل ميزة أسلوبية خاصة بالكاتب حين كان الأمر متاحاً، ولا يخلّ بأصول الترجمة»⁽¹⁾ ويمكن التعليق طويلاً على ما نعدّه اختلاطاً في هذا القول، ولكننا نكتفي بسؤال: كيف نبقى على «بنية التراكيب والصيغ والصور وترتيب المفردات» ونحن ندّعي أننا خرجنا على طريقة ابن البطريق وابن إسحاق؟ وكيف تكون اللغة العربية هي هي حين ندخل إليها قوانين لغة أخرى؟

ولكي لا نذهب بعيداً سوق مثّلين (من ترجمة روبر غانم رواية مارميل بروست «غرام سوان»⁽²⁾) نجد فيها تطبيقاً دقيقاً لتنظيرات د. سويدان، وإحابة شافية على سؤالنا:

«سأينيت»، الذي منذ قد أعاد فحاة إلى رئيس الحدم صحنه الذي مازال مليئاً بالطعام، غاص في صمت تأملي، خارجاً منه ليقصّ صاحكاً حكاية عشاء كان قد تناوله مع... «(ص 123)»؛ ثم: «وهذه المتعة المختلفة عن كل مثيلاتها، خلقت في نفسه حاجة إليها، حيث، وحدها فقط تستطيع أن ترويه بوجودها أو برسائلها مجردة تقريباً من أية عاية فنية إلى حد ما، وأيضاً محرفة، كما أية حاجة أخرى مما يطبع هذه المرحلة الجديدة من حياة «سوان»، وعوصاً عن الجفاف، لاكتساب السنوات الماضية، أتى بعدها نوع من الفيض الروحي، دون أن يعلم تماماً بسبب ماذا كان مديناً لهذا العنى فائق التصور لحياته الداخلية، حيث ينتعش شخص ما،

(1) تزييل تودوروف بقا البعد. ترجمة د. سامي سويدان منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط

1، 1986، ص 14

(2) مارميل بروست. غرام سوان ترجمة روبر غانم بيروت، دار عويدات، ط 1، 1982.

تكون عافيته ضعيفة، انطلاقاً من لحظة معينة، يسمن، ويبدو لفترة مستمرة، متوجهاً نحو شفاء كامل...» (ص 192).

لعلنا، توجهاً للإيحاز، نقصر تعقينا على هذا النوع المتعمد من الترجمة بالقول إنه عمل «باليد والعين فقط»، تيمناً بقول ألكسندر إليوت عن نسخ اللوحات الفنية: «وأجود النسخ وأشدّها أمانة إنما ترسم باليد والعين فقط، لا بكيان الإنسان كلّ، ولذا فلا بد لها من أن تكون ميتة. وما النسخة إلا شيء آلي»⁽¹⁾.

ثمة نمط آخر من الترجمة نمثل عليه بمجالة، أعني دونما تعقيب وإضاعة وقت، ذلك أنه يفصح عن فساده بأقصى درجات الوضوح، وقد يكون وليد حدود مقلدة المترجم، ودانقته الأدبية، وربما ثقافته أيضاً. حتى إنه يقصر عن أن تنطبق عليه قولة الدكتور بيتي Dr.Beattie في رسالته «عن الضحك والإنشاء المضحك» في معرض حديثه عن ترجمة العهد القديم إلى اللاتينية على يد كاستاليو Castalio الذي عقد بساطة اللغة، وأوجز العبارة، وحافظ على المعنى. «إن ترجمة كاستاليو للعهد القديم دليل على عمق اطلاعه - وقلة ذوقه الأدبي»⁽²⁾.

نقرأ في ترجمة عبد الله حبه قصص إيفان بونين «الدروب الظليلة»، مثلاً: «الهدير الأصم لعربات الترام التي تجرّها الحبول في شارع أرباب» (63)؛ «فهو لا يحب الفطائر المسلوقة» (93)؛ «وتناظراً لأول مرة في أحدهما الآخر» (95)، «ولكنهما كلاهما حاولا إخفاء هذا كله عن أحدهما الآخر» (193) - «أن نكون إلى جانب أحدهما الآخر» (382-383)؛ «مرتدياً الفراك وقفافيز بيضاء محبوكة» (113) «بقفافيز محبوكة» (382)؛ «أخذت ترتاد على البيت» (146)؛ «بوسحك أن ترتدي على أحسن وجه بالقميص والحرام فقط» (145)؛ «دخلت فارعة الطول، طري ممشاه، ارتدت بكبوت ضيق» (372)؛ «الأفداح المسطحة وفيها الشمبانيا» (380)؛ «ردّ هازاً عرفه الأشيب محدقاً إياي بعينه الصفراوين» (267)؛ «ويدها صغيرتان غير

(1) ألكسندر إليوت. أفاق النص. ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

1982، ص 146

(2) صفاء حلوصي، في الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة. دار ابن رشد للنشر، بعباد، 1982، ص

أبهما قويتان كذلك وذوات سمرة متناسقة» (147)؛ «وأُنهيْتُ لتوّه احتساء القهوة (...) وحين نهضتُ من المائدة» (265)؛ «أُترلت ساقها من الصندوق وهرولت إلى الصالة» (45)؛ «راحا يتأرجحان في الأرجوحة في نهاية الممر، منتصبين أنصاً لأنف (...) بينما توردت وجنتاها ورنّت إليه بالبحاح وبلا معنى وبابتهاج وجذل» (414) .. هذا غيض من فيض، بحيث «لا يبقى لمن يريد أن يفهم، كما يقول هانس جورج غادامير، إلا محال لسؤال واحد: كيف أمكن الآخر التوصلُ إلى رأي لا معقول إلى هذا الحد؟» (23).

ومن ترجمة كامل يوسف حسين رواية الأديب الياباني كوبي أبي «امرأة في الرمل»⁽¹⁾ نقتطف:

«.. الذباب البيتي المؤلف الذي يجده الناس بحثاً على الأشمئزاز» (24)؛ «منذ ذلك الوقت فصاعداً بدأ في إيذاء اهتمام بالرمل» (25)؛ «جاراً الأطراف العلوية. أما في رواية يوكو ميشيما «العطش للحب»، فيقول المترجم: «نهض حالساً على مؤخرته» (34)، و «لم تكن إيتسوكو تحس بأي عطف على الفكرة المسبقة البرجوازية المفسرة لدى هؤلاء الأشخاص، والتي كان يبدو أنها تقوم بفعل محترمتهم الدنيئة والتعيسة» (66).

ولمّا كنت على شبه يقين وشبه شك، بالقدر نفسه، بأن أمثال هؤلاء المترجمين لا تربطهم بالعربية دائقة أرقى من ذائقة أمريكي متوسط الثقافة والمعرفة بلغة العرب، أتوقف عند هذا الحد من الأمثلة على نوعين فقط من الترجمة الرديئة، وأختتم كلامي بتشبيه للشاعر المكسيكي أوكتافيو باث قاله في حديث له مع الباحث الفرنسي جاك دولاك: «الأمريكيون يحبون على طريقتهم الخاصة، ربما لأنك تشبه المقعد الخشبي، وربما لأنك لا تشبه شيئاً. أحدهم ترحم لي بعض قصائدي إلى الإنكليزية، وعندما قرأتها مترجمة تساءلت ما إذا كانت الترجمة قد وصعت باللغة ذاتها التي تستخدمها شفرات الخلافة. المترجم ثقب الكلمات بالدبابيس فراح الدم يسقط منها»⁽²⁾ ■

(1) كوبي أبي، امرأة في الرمل، ترجمة كامل يوسف حسين، دار الآداب بيروت، ط 1، 1988.

(2) جريدة «القبس» الكويتية، السبت 13 - 14 / 2 / 1988.

مفهوم التعذيب بين الفلسفة والأدب

صخر الحاج حسين

يستشهد فوكو في مقالة له بعنوان «ما هو الكاتب» بمقطع من بيكيت «ليس مهماً من يتحدث». كما يظهر بيكيت في كتاب دولوز وعوتاري Anti-Oedipus وهما كاتبان أقر لهما فوكو بفضل كبير في كتابه «النظام والعقاب» مقالة فوكو تلك كانت أول مقالة تناقش موضوع «الكاتب غير»، التي يوصع الكاتب فيها بوصفه «طريقة في الوجود ضمن الخطاب». كما يحيلنا فوكو في اقتباسه لبيكيت إلى مسألة نظرية وصفها جاك ديريدا بقوله: «إن حضور المحاز في النص الفلسفي، هو أقل من حضور النص الفلسفي في المجاز».

لقد حاول كل من بيكيت وفوكو استنطاق الأنواع «الأدبية» و«الفلسفية» من خلال فكرة الواقع. وهنا نجد أن السياق الذي تم فيه اللقاء ما بعد البيسوي بين الكاتب والفيلسوف يتضمن «رابطة»، كما يتصل بأولوية النص والخطاب. إن توضيح تضاريس تلك «الرابطة» تجعلنا نتعد عن اختزال الخطاب الأدبي «المحاري» الذي يجسده بيكيت إلى مصطلحات الخطاب الفلسفي الذي يجسده فوكو.

لقد أبرز كل من الأديب والفيلسوف موضوعات مشتركة فيما بينهما فهناك صلة «ثيمية» واسعة ترتبط مع البناء المنهجي للذات الحاضرة والتي يقيمها الخطاب discourse. وإذا كان بيكيت يحاول أن يعمل هذه السيرة نصياً، فإن فوكو يؤرخ لها ويصفها بمصطلحات الميثولوجيا البشرية التي تخفي ظهور سلطوية معقدة ذاتية التوالد.

ويبدأ فوكو كتابه «النظام والعقاب» بوصف تفصيلي للعذابات الجماهيرية ومشاهد القتل في القرن الثامن عشر، ويشرح الأسباب وراء ذلك. فحراق القانون

يسببون الأذى والإهانة الشخصية للملك صاحب السلطة. وما العقاب عند فوكو سوى تصويب لسلوك المجرم، والذي يقام في احتفالية علنية يشترك فيها طرفا الأمة: السلطة والشعب.

يكتنز مشهد العقاب الكثير من الخوف من سلطة الملك والتبجيل له في آن. تلك السلطة التي انفلتت من عقابها لتصبّ على جسد المجرم «الضحية»، ليتحول الجسد إلى «دال» على تلك السلطة التي يحفرها الملك بأدواته، وليقرأها الجميع. فالعقاب هو إلزام للشعب ليدرك الحضور الطاعني لسلطة الملك وجبروته. لكن فوكو وفي رسمه للتحويل التاريخي لسيرورة النظام الاجتماعي يزيج الملك بوصفه مصدراً للسلطة، التي تبقى مجرد شبكة مأكرة غادرة تديم نفسها بنفسها. فالملك بحسب فوكو، لم يخترع السلطة، بل هو وظيفة لها. والطبيعة الأساس للسلطة تتجلى في إخفاء أفعالها بغية إخضاع الرعية، وجعلهم يمثلون لها. وما هذا سوى مقدمة لكذبة كبرى تجهر السلطة بها عبر السرد التاريخي الذي يتضمن ظهور ما يسمى «بالتضباط السلوك البشري». وتشكل هذه الكذبة وجوداً سردياً للإنسان كما نعرفه، وللبنشوية كما نعرفها. وهنا يشير فوكو إلى «فرد جديد» ظهر منذ أقل من قرنين من الزمان تحت اسم قديم هو «الإنسان».

وما هو لافت هو حالة التشابه القائمة بين فلسفة فوكو وبين الموضوعات التي تطرق إليها صامونيل بيكيت في روايته (How it is!). وتحكي الرواية قصة التقدم البشري من خلال عذابات الصحايا البشرية الذين يزحفون خلف بعضهم بعضاً في بحر من أحوال. لكن تلك العذابات، تزحف باتجاه اللعة والهوية من خلال حفرها الكلمات على جسد كل ضحية. تحيلنا هذه الاستعارة إلى انتقال الهوية الفردية الواعية عبر الزمن، كما تنتقل الكلمة من ذات إلى ذات أخرى. إن خلق الذات الخاصة يرى بوصفه سيرورة تعذيب فطرية، تحدث في سياق دورة سلطوية، كما يتم سرد الحكاية من منظور مهشم، يروي التاريخ كما تتخيله تلك المخلوقات المعذبة. فبحسب بيكيت ليس هناك من تقدم بشري خارج حدود اللزوجة البدائية. كما أن التاريخ ليس إلا حكاية من حكايات الحن والخرافات. وهنا يحدث الفراق عن فوكو. فبيكيت ينكر أية إمكانية للتاريخ، والذي يجعله مجرد زيف من خلال العودة إلى الأصول الأولى للتمظهر البشري. بما يرى فوكو الإنسان بوصفه وظيفة للتاريخ أكثر منه صامعاً له. ويرى السلطة صانعة للتاريخ، من دون أي مصدر بشري ومع أن هذه الفكرة تتضمن شيئاً من الخيال العلمي، فإننا لا نستطيع أن ننتهم فوكو بذلك، فهو يعترف بذلك نفسه؛ إذ يؤكد أن الأمور كذلك، لأن المؤسسات التي

يمكن أن تثبت صحة ما يقول لم تكن قد وجدت بعد. فهو يقيم فراقاً عن فلاسفة شأن: أدريانو وديريدا اللذين أعادا تأويل الأفكار بطرق أخرى. لقد استخدم فوكو التوثيق التاريخي اليومي كدليل عمل له. وهو لم يكتب عن موضوعات «كبيرة» في الفلسفة، بل عن مواقع حياتية يومية تتعلق بالسيطرة والأوامر: السجون والمستشفيات والجسد البشري. وبالفعل فهو ينأى بنفسه عن الزعم الفلسفي التقليدي. لقد أظهر فوكو أن استخدام العقل بغية اكتشاف الحقيقة العميقة في ذواتنا وثقافتنا هو بناء تاريخي. كما أن الاعتقاد بوجود حقيقة عميقة في الذات يؤدي إلى تطبيق العقلانية العلمية على الذات.

إن المثال اللافت على تقنية فوكو والحامل لتلك المنطقة من فكره، هو في تفسيره للمخطط التي أقامها الفيلسوف الإنكليزي جيرمي بينثام Jeremy Bentham من أجل بناء نموذج «حديد» من السجن، والذي سمي بالبانوبتيكون Pantopecticon، وهو الذي يتيح تصميمه الدائري حول برج المراقبة المركزي، مراقبة جميع السجناء من جانب حارس واحد. لقد عدّ بينثام مصلحاً توثيرياً لنظام يمارس عقاباً متوحشاً غير بشري يعود تاريخه إلى العصور الوسطى. إن البانوبتيكون لا يقيد الجسد بالسلاسل، ولا يشوهه، كما أنه لا يرميه في غياهب الظلام. إن هدفه الظاهر ليس الإبادة؛ بل إعادة التأهيل، الذي لا يتم عبر التأثير على الجسد؛ بل عبر عمل جراحي معرفي يجري على العقل والروح. إن هذا البانوبتيكون هو «تقنية مراقبة» أكثر منه وسيلة وحشية للتقييد، فهو يعتمد على التنظيم الذكي للأجساد في الفضاء. والنزلاء يقعون في دائرة تحيط ببرج مراقبة مركزي. وهم عاجزون عن التواصل فيما بينهم، كما أنهم مضطرون من الخلف، كي تتم مشاهدتهم من الريح وعلى حد تعبير فوكو: «إنهم يشبهون الأقفاص العديدة، والمسارح الصغرى، والتي يقبع فيها كل ممثل لوحده، مفردن ومرئي باستمرار» وسلوكهم مضبوط، كما يمكن تنظيمهم في هيئات تراتبية وتحليلهم بدقة متناهية. وبهذا فإن شكل المعرفة الذي سيتم إنتاجه هو، وفي الوقت ذاته، وسيلة للسيطرة عليهم. وبحسب فوكو فإن هذا النموذج يوجد في مجتمعاتنا الحديثة التي تعزل الإنسان بوصفه هدفاً للدراسة والاختبار.

لقد صنع هذا الرج بطريقة تخفيه عن النزلاء أكان يحتوي على رُصاد أم لا. وعلى النزلاء أن يتوقعوا دائماً إمكانية أن تتم مراقبتهم، وهم يتصرفون على هذا الأساس. فهم يستبطنون «إمكانية الرؤية الدائمة لهم». وهذا ما يؤدي بهم إلى أن يتحولوا إلى أوصياء على ذواتهم، ليمارسوا بعدها رقابة مستمرة على أنفسهم

بحسب فوكو يؤشر البانوبتيكون لتطور معين من الحقيقة البشرية: «نحن في ماكنة بانوبتيكونية». إن الذات البشرية تعيش داخل نظام البانوبتيكون، بعد أن تستبطه بطريقة يصبح فيها نوعاً من بية الوعي. وفي الوقت ذاته تنتج تقنية البانوبتيكون الكائن الشرقي موصفه «ذاتاً» من جهة، ومن جهة أخرى «ذاتاً خاضعة». فنحن في البانوبتيكون وهو فينا.

لقد لاحظ النقاد التشابه القائم بين مسرحية بيكيت Catastrophe وفكرة البانوبتيكون. فمر هذه المسرحية القصيرة تقف الشخصية واسمها بروتاغونيست (وتعني حرفياً بطل العمل، والمفارقة هنا أنه وحتى نهاية العرض لا يعمل شيئاً بإرادته) ساكنة دون حراك، والسبب في هذا ليس عجزاً جسدياً، في الوقت الذي يتلاعب فيها مخرج العمل، عمر مساعدته التي تحمل دفتر الملاحظات. تقصي أوامر المخرج أن تظهر بطل المسرحية لأضواء الحشبة، ومن ثم إلى الجمهور. فهو يأمر مساعدته بأن تجعل البطل يخلع ثوبه الأسود وقبعه، ليكشف عن منامته التي بلون «الرماد». ومن ثم يجعلها تدون ملاحظات «التييض» فيها «جمجمة» البطل ويديه وبقيّة جسده. ومن ثم يستدعي أحد تقني الكواليس واسمه لوك ليقلص من مساحة الضوء في المسرح على مراحل، وهكذا ينتهي العرض المسرحي بجسد البطل وقد اختفى، بينما يبقى رأس المحمي يسبح في الظلام، تضيئه بقعة ضوء.

إن الانتقال من اللون الأسود إلى اللون الأبيض، وتركيز أضواء المسرح يؤكد أن الأهمية التي يوليها بيكيت لمفهوم التحديق gaze وهذه المسائل لا تكتفي فقط بنقل انطباع تحديق مكثف ومشدد، ما يأتي بطل المسرحية إلى وجود مفرد، شأنه في ذلك شأن أبطال «بانوبتيكون» فوكو، لكنها تمكن السيرة من أن تصبح حقيقة فعلية في المسرح.

إن أول استخدام درامي لمفهوم التحديق gaze نجده في مسرحية بيكيت breath ذات الخمس والثلاثين ثانية فقط. ففيها تتكثف أضواء الخشبة في اللحظة التي يتم فيها أخذ شهيق، ويحدث توقف قبل أن نسمع صوت الرفير، ويتزامن ذلك مع تعميم للأضواء. يبدأ هذا كله وينتهي مع صوت «صرخة قصيرة واهنة». لقد ابتعد بيكيت عن فكرة الأدب بوصفه تعبيراً عن الجوانب «السامية» في الوجود الإنساني، لصالح استكشاف مناطق من الوجود البشري (كالعجز والجهل)، وكان الفنانون ينحونها جانباً بوصفها شيئاً غير ذي قيمة. ■

الآداب العالمية - المجلد 138 / ربيع 2009

السنة الرابعة والثلاثون

المحتويات

ر م	العنوان	اسم الكاتب	اسم المترجم	ص
1	الافتتاحية: المتنق والفعل الثقافي	رئيس التحرير: غسان كامل ونوس		7
أ - الدراسات				
2	أدلة: دراسة في النص البوليسي	فرانكو موريني	ثائر ديب	13
3	مدرسة المترجمين التحريريين والشفهيين	هنري عويس	د. محمد أحمد طجو	45
4	النقد الثقافي	لين لونغ	د. عطار دحيدر	55
5	الجزء الذهبية كرونوس	يوسف - ماري - جوزيت - بونتلم	د. سلمية عليوي	65
6	سيمبانية شارلز ساندرس بورس	د. آمنة بلطي		75
ب - عالم المجلد / أدب الخيال العالمي				
7	الأدب الفنتازي	-	د. إلياس حنين	109
8	في سبيل تعريف لأدب الخيال العلمي	جك غوامر	د. إلياس حنين	115
9	الخيال العلمي والخيال الجديد	فرانسميس برتلو	عنان محمود محمد	123

139	غريب ميهوب	فاليرييو أوفتجليستي	الخيال العلمي في مواجهة العالم الواقعي	10
145	عنان محمود محمد	مقابلة مع جان - دافيد بريك	الخيال العلمي في الولايات المتحدة	11
153	عنان الدالي	دافيد شايرون	من الرواية التجريبية إلى العجائب العلمي	12
165	د. إياس حسن	فيليب برينون	قصص الخيال العلمي وثورة الاتصال	13
ج- الشعر				
175	د. خليل الموسى	كلود نوري مراث	شاعر بالفرنسية من سورية	14
179	معين رومية	عدد من الشعراء	مختارات من الشعر قبلي	15
د- القصة				
201	شوكيت يوسف	لو. هنري	غرام سمصار البورصة	16
205	عياد عبد	ديمتري داتيلوف	الرجل الأكبر سناً	17
213	فهد حسين للعود	مارك هواسكو	كانتسك... كل شيء تغير	18
223	د. نورا أريسيان	موشيف إيشخان	دمشق	19
هـ- روايات				
231		د. نوفل نبوف	مفارقات الترجمة من العربية وإليها	20
241		صخر الحاج حسين	مفهوم التعذيب بين الفلسفة والأدب	21

AL ADAB AL AL-ALAMIEAH

THE WORLD LETTERS

NO. 138 SPRING- 2009

THIRTY FOUR YEAR

CONTENTS

No	Title	Writer	Translator	P
1	Editorial The Culturer & The Cultural Action	Editor in Chief: Gasan Kamel wanous		7
A - Essays				
2	A Study in detective story	Franco Morietti	Tha'er Deeb	13
3	School of translators and interpreters of Beirut	Henri Awaiss	Dr Mohammad. A. Tajjo	45
4	The Cultural Criticism	Len Ang	Dr Otared Haidar	55
5	Toison d'or	Yves – Alain Favre	Dr Samyah Olaiwi	65
6	Semantics of Charles S. Peirce	Amena balAli	-	75
B- Science fiction studies				
7	Fantastic Literature	-	Dr Jas Hassan	109

8	Definition For Scientific Fiction	Jacques Gormard	Dr. Ias Hassan	115
9	Scientific Fiction & New Fiction	Francis Berthelot	Adnan M. Mohammad	123
10	The Scientific Fiction & reality	Valerio Evangelisti	Gharceb Mayhoub	139
11	The Scientific Fiction in The United States	Interview with Jean Daniel Breque	Adnan M. Mohammad.	145
12	From experimental to Marvelous Scientific Fiction	Danielle Chaperon	Adnan Addali	153
13	The Scientific Fiction & communications	Philip Breton	Dr Ias Hassan	165
C - Poetry				
14	A Poet From Syria Writes in French	Claude Nouri ■arrache	Dr Khalil Moussa	175
15	Selected Poems for Nature	Some of poets	Mu'en Rummiyyah	179
D - Story				
16	The stockbroker's Love	O. Henry	Shawkat Yousef	117
17	The Oldest Man	Demtry Danelov	Ayyad Eid	127
18	Kantsick Everything changed	Mark Hoaskow	Fahad H. Al-Abboud	131
19	Damascus	Moshig Ishghan	Dr Noura Aresian	223
F - Follow - Ups				
20	Translation from and to Arabic	Nawfal Nayouf	-	231
21	Philosophy of torture between Philosophy & Literature	Sakhr Haj Husein		241

مسابقة مجلة الآداب العالمية في الترجمة لعام 2009م

حرصاً من اتحاد الكتاب العرب على إطلاع القارئ العربي على الآداب العالمية للمتجددة، وإغناء للرصيد المعرفي والثقافي، وتشجيعاً للمترجمين الأكفاء، وتحفيزاً للقادرين على القيام بمبادرات جديّة في ميادين الترجمة؛ يعلن الاتحاد عن إجراء مسابقة أدبية للمواد المترجمة في مجلة الآداب العالمية وذلك وفق ما يلي:

- 1 - المسابقة مفتوحة للمترجمين جميعاً في سورية وخارجها.
- 2 - الترجمة المطلوبة في هذه المسابقة من اللغة الإنكليزية إلى العربية العصرية.
- 3 - تتناول الترجمات النظريات والدراسات النقدية المعاصرة مثل:
(التناص - العتبات النصية - التأويلية - للظاهراتية... إلخ).
- 4 - تقبل المواد التي يتراوح عدد كلماتها العربية بين (5000 - 10000) كلمة.
- 5 - يشارك المترجم بمادة واحدة فقط.
- 6 - يرفق النص الأصلي باللغة الإنكليزية مع النص المترجم المكتوب باللغة العربية وترسل أربع نسخ ورقية ونسخة على CD.
- 7 - المادة المترجمة غير مشورة بالعربية في دورية أو كتاب أو أية وسيلة نشر أخرى.
- 8 - آخر موعد لاستقبال المواد نهاية الدوام الرسمي يوم الأربعاء 2009/8/26.
- 9 - تشكل لجنة تحكيم مختلطة من المختصين.
- 10 - قرارات اللجنة نهائية وقطعية وغير قابلة للنقض.
- 11 - ترسل المواد مغلقة من الاسم؛ على أن يوضع اسم المترجم واسم العادة في مغلف صغير مستقل، مديلاً بأرقام الهواتف والحوال والعنوان.
- 12 - تعلن النتائج في الشهر الأخير من عام 2009م.
- 13 - يمنح الفائزون بالمراتب الثلاث الأولى الجوائز الآتية:
- الجائزة الأولى: /20000/ ل. س عشرون ألف ليرة سورية.
- الجائزة الثانية: /12000/ ل. س اثنا عشر ألف ليرة سورية.
- الجائزة الثالثة: /8000/ ل. س ثمانية آلاف ليرة سورية.
- 14 - للاتحاد الحق بنشر المواد المشاركة في المسابقة في مجلة الآداب العالمية وفق ما هو معمول به.
- 15 - توزع الجوائز في احتفالية ذكرى تأسيس الاتحاد 2010/2/4 في مقر اتحاد الكتاب العرب.

**"The world letters" is a quarterly magazine issued every
three months, interested in publishing translated
creations like poems, stories, dramas ... etc
And also studies in literary criticism and scientific
researches**

**Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@tarassul.sy
aru@net.sy
[http: //www.aru-dam.org](http://www.aru-dam.org)
correspondences are to Editor in chief**

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union		250 S.P
inside syria	individuals	300 S.P
	Establishment	900 S.P
Arab countries	individuals	600 S.P or 15 \$
	Establishment	2000 S.P or 25 \$
Other countries	individuals	900 S.P or 20 \$
	Establishment	2000 S.P or 40 \$
Formal establishments in Syria		200 S.P
Formal establishments in Arab countries		350 S.P or 20 \$
Formal establishments in other countries		500 S.P or 20 \$

The world letters

Quarterly magazine issued by

Arab Writers

union - Damascus ,

No. 138 Spring 2009 The Thirty four year

General Manager

Prof. Husein Juma'a

Editor in Chief

Ghassan Kamel Wannous

Executive Editor

Dr. khalil Al Mousa

Editorial Board

- Marwan Haddad
- Wafa'a Shawkat
- Dr. Thaer Deeb
- Dr. Nabil Haffar
- Dr Shawkat Youssef

Artistic director

Assma Al Howrani



سازمان اسناد و کتابخانه ملی
National Library and Archives
ملی اسناد و کتابخانه

The World Letters

FOREIGN LITERATURE QUARTERLY

من ملفاتنا القادمة:

التناص والعتبات النصية
السرديات
الراوي
الأدب المقارن
علم التأويل
تداخل الأجناس الأدبية

Design By Youssef Esmandar
Tel: 0944 77 47 66



مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر 80 ل.س

وفي البلاد العربية 150 ل.س أو ما يعادلها